خورخي ل. بورخيس
مرغريتا غيرّيرو



مِنْ

كتاب المخلوقات الوهميّة



يليه



ضيفاً على بورخيس

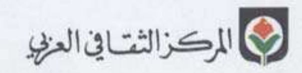


لألبرتو مانغويل





ترجمة بسّام حجّار



خورخي ل. بورخيس

مِنْ

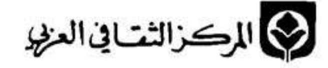
كتاب المخلوقات الوهميّة

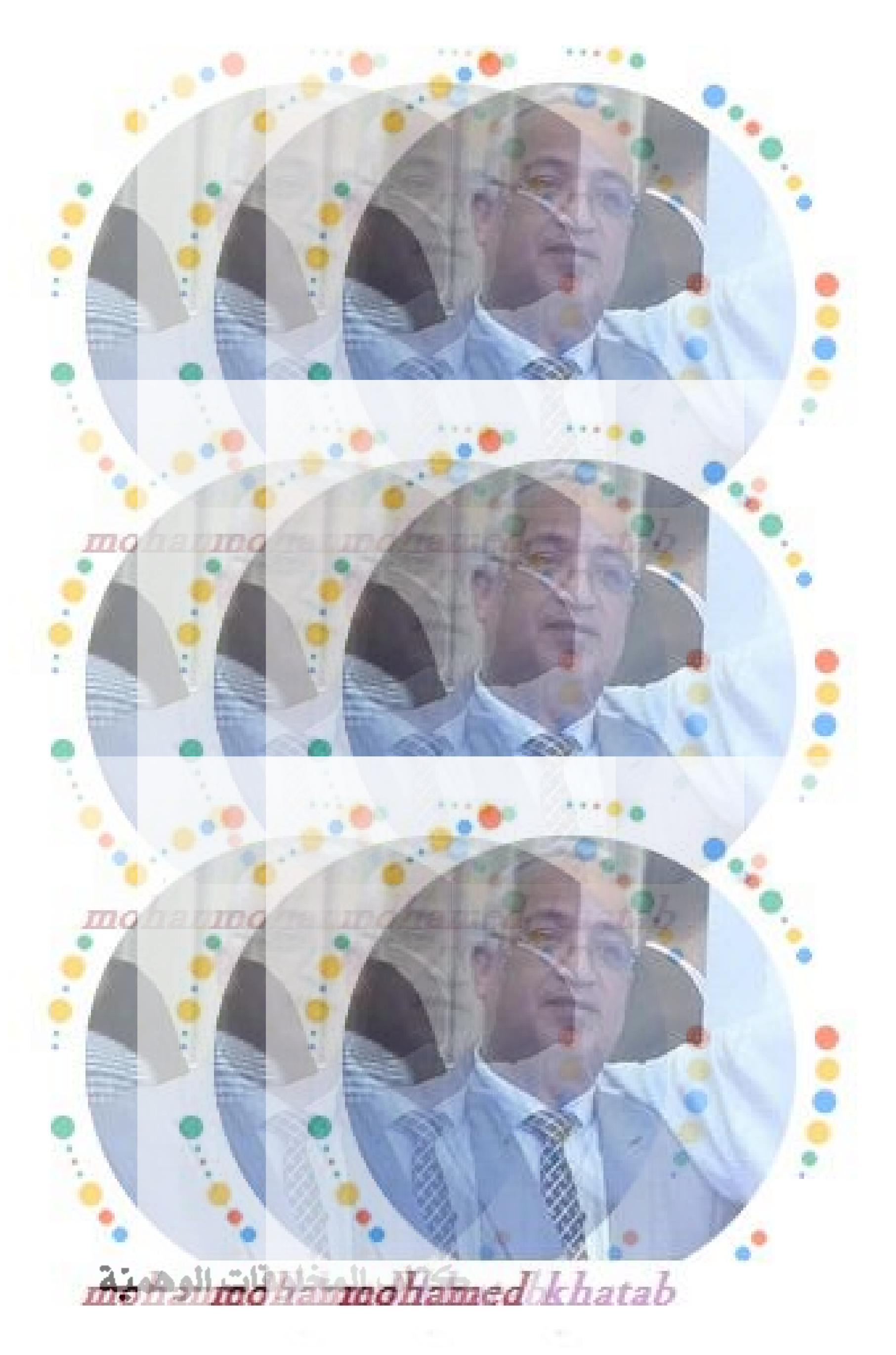
يليه

ضيفاً على بورخيس

لألبرتو مانغويل

ترجمة بسّام حجّار





الكتاب

كتاب المخلوقات الوهمية

تأليف

خورخي ل. بورخيس

مرغريتا غيرّيرو

ترجمة

بسّام حجّار

الطبعة

الأولى، 2006

الترقيم الدولي:

ISBN: 9953-68-133-3

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ 961+

«وقد حصل لي بطريق السمع والبصر والفكر والنظر حكمٌ عجيبة، وخواص غريبة، فأحببتُ أنَ أقيّدها لتثبُت، وكرهتُ الذهولَ عنها مخافة أن تفلت (. . .) وعلى الناظر في كتابي هذا أن يعنى في جمع ما كان مبدّداً أو تلفيق ما كان مشتّتاً، وقد ذكرتُ فيه أسباباً تأباها طباعُ الغبيّ الغافل، ولا ينكرها نفس الذكيّ العاقل، فإنها وإن كانت بعيدة عن العادات المعهودة والمشاهدات المألوفة لكن لا يستعظم شيء مع قدرة الخالق وجبلة المخلوق وجميع ما فيه عجائب صنع الباري تعالى: وذلك إمّا محسوس أو معقول، لا ميل فيهما ولا خلل، وإمّا حكاية ظريفة منسوبة إلى رواتها لا ناقة لي فيها ولا جمل، وإمّا خواص غريبة، وذلك مما لا يفي العمر بتجربتها ولا معنى لترك كلّها لأجل الميل في بعضها، فإن أحببتَ أن تكون منها على ثقة، فشمّر لتجربتها، وإيّاكَ أن تغترّ أو تلم أو تمل إذا لم تصب في مرّة أو مرّتين، فإنّ ذلك قد يكون لفقد شرط أو حدوث مانع (. . .) كلّ موجود سوى الواحد سبحانه مخلوق، وكلّ ذرّة من جوهر وعرض وصفة وموصوف فيها غرائب وعجائب يظهر فيها حكمُ الله تعالى وقدرته. وإحصاء ذلك غير ممكن، لكنّا نشير إلى ذلك ونقول إجمالاً، فنقول: الموجودات منقسمة إلى ما لا نعرف

أصلها ولا يمكننا النظر فيها، فكم من موجود لا نعلمه كما قال الله تعالى «ويخلق ما لا تعلمون»، وإلى ما نعرف جملها ولا نعرف تفصيلها، وهي منقسمة إلى ما لا يُدرَك بالبصر كالعرش والكرسيّ والملائكة والجنّ والشياطين وغيرها، فمحال النظر فيها، ولا يمكن أن يقال فيها إلاّ ما صحّ بالنصوص والأخبار والآثار. (. . .)»(*)

القزويني «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات»

(*) إن كل الإضافات التي تعود للقزويني، وقد تمّ وضعها ضمن إطار، مأخوذة من كتابه «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات»، وقد استخدمناها ليتاح للقارئ المقارنة بين مخلوقات بورخيس ومخلوقات القزويني.

مقدّمة الطبعة الثانية (1967)

قد يُبرِّرُ عنوان هذا الكتاب اشتمالَه على الأمير هاملت، والنقطة، والخطّ، والمُسطّح والمكعّب المضاعف وجميع المصطلحات ذات الصلة بالنوع، وربّما كلّ واحد منّا، نحن، بالإضافة إلى الألوهة. أي، بالاختصار، قد يبرّر اشتماله على الكون بأسره تقريباً. ومع ذلك فقد قصرنا فيه اهتمامنا على ما توحي به، مباشرةً، عبارة «الكائنات الوهمية»، فصنّفنا ثبتاً بالكائنات الغريبة التي ابتدعتها أمزجة البشر عبر الزمان والمكان.

نحن نجهل معنى التنّين، كما نجهل معنى الكون، سوى أنّ شيئاً ما في صورته يتلاءمُ ومخيّلة البشر، وعلى هذا النحو يظهر التنّين في عصورٍ وأصقاعٍ مختلفة.

كتاب مثل هذا لا بدّ أن يكون ناقصاً؛ وكلّ طبعة جديدة منه هي نواة طبعات لاحقة، قد تتكاثر إلى ما لا نهاية.

إننا ندعو القارئ المحتمل في كلّ من كولومبيا والباراغواي أن يبعث إلينا بأسماء وأوصاف وأنماط السلوك الحقيقيّة للمسوخِ المحليّة المرموقة.

لم يُصمّم «كتاب المخلوقات الوهمية»، شأنه شأن مصنّفاتٍ أخرى من المنتخبات النثريّة، كأعمال روبرت بورتن أو فرابزر أو بلّينُس، لأجل قراءة متّصلة. ويكون من دواعي غبطتنا أن يقاربه القارئ الفضولي كمن يلعب بالأشكال المتغيّرة التي يَعكِسُها المِشْكال.

مصادر «غابة المتغيّرات المتعدّدة» هذه لا تُحصى؛ وقد أثبتناها في سياق كلّ مقالة. ونسأل غفرانَ القارئ لما أغفلناه منها على الرغم منّا.

خ.ل.ب.

م.غ.

(مارتينيث، أيلول 1967)

مقدّمة الطبعة الأولى (1954)

نصطحبُ طفلاً للمرّة الأولى إلى حديقة حيوانات. قد يكون هذا الطفل أيّاً منّا نحن، أو، على العكس، كنّا، نحنُ، هذا الطفل ولا نستذكر. في هذه الحديقة، في هذه الحديقة المرعبة، يشاهد الطفلُ حيوانات لم يسبق له أن شاهدها، يُشاهد يَغاوِرَ وعقابينَ وبياسينَ، وحتّى زرافاتٍ. يشاهد للمرّة الأولى جحافل مملكة الحيوان الجامحة، وعِوَضَ أن يجفله المشهد أو يُرعبه، يلاقي في نفسه استحساناً. يستحسنُه بحيث تغدو الزيارة إلى حديقة الحيوانات سلوى الطفل، أو ما يتبدّى للطفل أنّها سلواه. فكيف السبيل إلى تعليل هذه الظاهرة الشائعة، والملغِزة في الوقت نفسه؟

طبعاً يسعنا الإنكار. يسعنا الزعم بأن الأطفال إذ يُصحبون إلى حديقة الحيوانات يعانون، بمضيّ عشرين عاماً، أعراضَ العُصاب؛ والحقّ إنّه ما من طفلٍ لم يؤتَ له اكتشاف حديقة الحيوانات وما من بالغٍ، إذا أمعنّا النظر، لا يعاني أعراضَ العُصاب. يسعنا الجزم بأنّ الطفلَ، تعريفاً، هو مكتشفٌ، وأنّ اكتشاف الجمل ليس أغرب من اكتشاف المرآة أو الماء أو السلالم. ويسعنا الجزم بأن الطفلَ واثقٌ من أبويه اللذين يصطحبانه إلى هذا المكان الذي يعجّ بالحيوانات. إلى ذلك، فإنّ النمر القماش، والنمر الرسم في دائرة المعارف قد

مهّدا له الطريق للقاء النمر دماً ولحماً من دون فزع. (لو قيض) لأفلاطون (التدخّل في هذا البحث) لأنبأنا بأنّ الطفلَ قد سبقَ له أن شاهد النَمِرَ في عالم الأطياف الأسبق، وبأنّه، إذ يشاهده الآن، إنّما يتعرّف عليه استذكاراً. أمّا شوبنهاور (وهذا أدعى إلى العَجَب) فقد كان ليقرّر بأن الطفل يتطلّع بلا فزع إلى النمور لأنه لا يغفل عن كونه النمورَ ولا عن كونِ النمور هيَ هو، أو، الأحرى، عن كون النمور وهو نفسه من ماهيّة واحدة: **الإرادة**.

لننتقل الآن من حديقة حيوانات الواقع إلى حديقة حيوانات الأساطير، حيث شعب الحيوان ليس أُسْداً بل سفنكس وعنقاء مُغرِب وسنتور. ينبغي لعديد أهلِ الحديقة الثانية هذه أن يربو على عديد الأولى، بما أن المسخَ ليس سوى مزاجٍ من عناصر كائناتٍ حقيقة وبما أنّ احتمالات فنّ المزجِ يقارب اللانهاية. في السنتور مزيج حصان وإنسان، وفي المونتور مزيج ثور وإنسان (دانتي تخيّله بوجهٍ آدمي وجسم ثور) وعلى هذا النحو يسعنا، على ما يبدو لي، خلق عددٍ لامتناهٍ من المسوخ، وأمزجة السمك والطير والزواحف، لا يحدّ مسعانا إلاّ السأم أو التقزّز. ومع ذلك فإنّ هذا لا يحدث؛ فالمسوخ التي قد نولّدها تولدُ ميتة بنعمة الله. لقد جمع فلوبير في الصفحات الأخيرة من «التجربة»، كلّ المسوخ القروسطيّة والكلاسيكيّة، وحاول، كما ينبئنا شارحوه، أن يخلق عدداً منها؛ إنّ العدد الإجمالي ليس كبيراً، وقليلٌ جداً منها يؤثّر في مخيلة الناس. ومن يقرأ ثَبْتَنا لا بد أن يلاحظ بأنّ علم حيوان الوهم أقلّ غنىً ووفرةً من علم حيوان الربّ.

نحن نجهل معنى التنين كما نجهل معنى الكون، ولكن في صورته ما يتلاءم ومخيّلة البشر، ولهذا يظهر التنين في عصورٍ وفي

أماكن مختلفة. وقد نقول إنّه مسخٌ ضروري، وليس مسخاً عابر الوجود ولا جدوى منه، وكذلك الخَيْمَر أو الغول.

ثمّ أننا لا نزعم بأن هذا الكتاب، وهو ربّما كان الأوّل في نوعه، يشتمل على مجمل الحيوانات الخرافية. لقد أجرينا بحوثاً في متون الآداب الكلاسيكية والشرقيّة، غير أننا نعلم يقيناً أن الموضوع الذي نحن بصدده هو موضوع لا حدّ له ولا حصر.

عمداً نستبعد من هذا الثبت الخرافات التي تعالج تحوّلات الكائن البشريّ: كالمتذئّب[1]، والغول الذئبيّ وسواهما.

نودّ أن نشكر لإسهامهم كلاً من ليونور غيريرو دي كوبولا، وألبرتو دابرسا ورافاييل لوبيث بيليغري.

ج. ل. ب. و م. غ.

مارتينيث، في 29 كانون الثاني 1954.

---

(1) الغول الذئبي بحسب مرويّات الريو ديلا بلاتا، والتي تتبدّل صفاته من منطقة إلى أخرى (المترجم)

آ باو آ قو

لكي يُتاحَ لنا التأمّلُ في أروع مناظر هذا العالم، ينبغي لنا ان نبلغ الطبقة الأخيرة من «برج النصر» في تشيتور. ثمة شرفة دائريّة هناك مشرّعة على الأفقِ المتمادي. وثمة سلّم لولبي يُفضي إلى الشرفة، ولكن لا يجرؤ على تسلّقِه إلاّ غير المؤمن بالخرافة التي تقول:

في سلّم «برج النصر» يُقيمُ، منذ بدء الزمان، الآ باو آ قو، وهو سريع التأثّر بقِيَم الأرواح البشريّة. يحيا في حالٍ من السُباتِ، على الدرجة، ويتمتّع بحياة واعية فقط عندما يتسلّق أحدُهم السلّم. ذبذبة الشخص الداني تبثّ فيه حياةً، وينسابُ إلى أعطافِه نورٌ لدنيّ. وفي الوقت نفسه تدبّ الحركة في جسمِه وجِلدِه شبه الشفّاف. عندما يتسلّق أحدهم السلّم يجعل الآ باو آ قو نفسَه تحتَ كعبي الزائر تقريباً، ويصعد، متشبّثاً بحوافّ الدرجات المقوّسة لفرطِ ما حكّتها أقدامُ أجيالٍ من الزوّار. عند كلّ درجة يغمق لونُهُ، وتتشكّل هيئته على نحوٍ أوضح ويزداد سطوعاً ذلك النورُ الذي يشعّ منه. يكمن البرهان على سرعةِ تأثّره في حقيقةِ أنّه يبلغُ كمالَ هيئته فقط عند الدرجة الأخيرة، حين يكون الصّاعدُ كائناً روحانياً متطوّراً. سوى

ذلك فإنّ الآ باو آ قو يَلبَثُ كالمشلول قبل أن يبلغها، غير مكتمل القوام، حائلَ اللون، مترنّح الضياء. الآ باو آ قو يتألّم كثيراً حين يعجز عن التشكّل بأكمله وشكواه مكتومة لا تبلغ السمعَ أشبه بحفيف الخزّ. ولكن عندما يكون الرجل أو المرأة الذي أو التي تحييه مفعماً أو مفعمةً بالطهارة، يتمكّن الآ باو آ قو من بلوغ الدرجة الأخيرة، مكتمل الخِلقة مشعّاً بأنوارٍ زُرقٍ ساطعة. لا يكون انبعاث الحياة فيه إلاّ وجيزاً، لأنّ الآ باو آ قو يقع متدحرجاً، إذ يعاود الزائر هبوطَ السلّم، حتّى الدرجة الأولى حيث، مطفأً وشبيهاً بمحفورةٍ غير واضحة المعالم، يقبع منتظراً قدوم الزائر المقبل. لا يُتاح له أن يُرى بوضوح إلاّ إذا بلغ منتصفَ السلّم حيث يتشكّلُ بوضوح ما يفيض من جسمِه فيعينه، كأذرعٍ ضئيلة، على التسلّق. يقول البعض إنّه ينظر بجسمِه كلِّه وإنّه عند الغروب يذكّر بقشرة ثمرة البرقوق.

على مرّ العصور لم يبلغ الآ باو آ قو الكمالَ إلاّ مرّة واحدة.

يُثبت القبطان بورتن أسطورة الآ باو آ قو في أحد هوامش الصيغة التي وضعها لكتاب «ألف ليلة وليلة».

عبتو وعَنت

تقول الميتولوجيا المصريّة إنّ عَبتو وعَنَت هما سمكتان متماثلتان ومقدّستان تسبحان أمام سفينة رع، إله الشمس، لكي تردّا عنه كلَّ خطر. أثناء النهار تمخر السفينةُ السماءَ من المشرقِ إلى المغرب؛ وأثناء الليل، تبحرُ في باطنِ الأرض، في الاتجاه المعاكس.

القُهَيْقَران

يُعدّدُ كتاب «الفارسالة» الثعابين الحقيقيّة أو المتخيّلة التي اضطر جنود كاتون إلى مواجهتها في صحارى إفريقيا؛ ومن بينها ثعبان السنكريس «الذي يسير منتصباً كالعصا»، وثعبان النَبْلة الذي يشقّ الهواء مثل سهم، والقهيقران الثقيل الذي يحمل رأسين. ويصفُه بلّينُس بالعبارات نفسها تقريباً، مضيفاً: «كأنّه لا يكتفي برأس واحد لبخّ سمّه.» أمّا كتاب «الذخيرة» لمؤلّفه برونيتو لاتيني - دائرة المعارف التي نصح بها تلميذه السابق في سابع دوائر الجحيم - فهو أقلّ نزوعاً إلى ضربِ الأمثال وأوضح بياناً، فيقول: «القهيقران هو ثعبان ذو رأسين، أحدهما في موضعه الطبيعي والآخر عند الذيل؛ يسعه النهشَ بالرأسين، ويعدو عدواً رشيقاً، وعيناه تلمعان كشعلتين». في القرن السابع عشر لاحظ السِير توماس براون أنّ ما من حيوانٍ إلاّ وله فوقٌ وتحتٌ وأمامٌ وخلفٌ ويمين ويسارٌ، وأنكر احتمال وجود القهيقران، حيث الطرفان خلفيّان. القهيقران هو الـAmphisbène، لفظ مشتقّ من اليونانية ويعني «السائر في الاتجاهين». ويُطلق هذا الاسم في جزر الأنتيل وبعض أصقاع أميركا، على إحدى الزواحف المعروفة باسم «السيّارة المزدوجة»، أو «الثعبان ذو الرأسين»؛ أو «أمّ النّمال». ويحكى أنّ النّمال هي

التي تغذّيها وتعنى بها. كما أنّها إذا قطّعت إلى نصفينِ التأمَ النصفان توّاً.

وكان بلِّينُس قد امتدح المنافع الطبية للقهيقران.

ملائكة سويدنبرغ

طوال الخمس وعشرين سنة الأخيرة من حياته المجتهدة، اختار رجل العلم والفلسفة، العلاّمة إمانويل سويدنبرغ (1688-1772) أن يستقرّ في لندن. وبما أنّ الإنكليز صموتون، بطبعهم، اعتاد أن يحادثَ يومياً الشياطين والملائكة. أباحَ له الربُّ أن يزور الأصقاعَ غير الأرضيّة وأن يتحدّث إلى أهلها. كان المسيح قد قالَ إنّ الأرواح إذا شاءت دخول السماء، وَجَبَ أن تكون مستقيمة؛ وأضاف سويدنبرغ إنّه ينبغي لها أن تكون فَطِنة؛ وسيشترط وليم بلايك، فيما بعد، أن تكون فنّانة؛ ملائكة سويدنبرغ هم الأرواح التي اختارت السماء. يَسعُهم الاستغناء عن الكلمات؛ إذ يكفي أن يفكّر ملاكٌ في ملاكٍ آخر لكي يلقاه بجنبِه. وإذا تحابَّ شخصان على هذه الأرض فهما يشكلان ملاكاً واحداً. عالمهم يسوده الحبّ؛ كلّ ملاكٍ هو سماء. وهيئته هي هيئة إنسانٍ كامل؛ شكل السماء كاملٌ هو أيضاً. بوسع الملائكة أن يتطلّعوا شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً؛ ودائماً سوف يلاقونَ الله وجهاً لوجه. إنهم، قبل كلّ شيء، فقهاء؛ وأحبّ متعهم إليهم أن يصلّوا وأن يتساجلوا بالمسائل الروحانية. شؤون الدنيا هي رموزٌ لشؤون السماء. والشمسُ تحاكي الألوهة. ولا زمَنَ في السماء؛ ظاهر الأشياء يتغيّر بتغيّر حالات النفس. وملابس الملائكة

تتألّق بحسب ذكائهم. في السماء يبقى الأثرياء أكثر ثراءً من الفقراء لأنهم اعتادوا الثراء. وفي السماء الأشياءُ والأثاثُ والمُدنُ محسوسة ومعقّدة أكثر مما هي على الأرض؛ والألوان أكثر تنوّعاً وأشدّ زهواً. الملائكة من ذوي الأصول الإنكليزية هم أكثر ميلاً إلى السياسة؛ الألمان منهم يحملون معهم كتباً يرجعون إليها قبل الإجابة. وبما أنّ المسلمين درجوا على إجلال محمّد، خصّهم الله بملاكٍ يزعمُ أنّه الرسول. البُلهاءُ والزهّاد محرومون من مباهج الفردوس لأنّ من شأنهم ألاّ يفهموها.

حيوانات المرايا

في بعضِ أجزاء «رسائل العِبَر والطرائف» الصادر في باريس خلال النصف الأوّل من القرن الثامن عشر، انصرفَ الأب زالينغر، من الرهبانية اليسوعيّة، إلى النظرِ في أوهامِ أهلِ كانتون وغَلَطِهم؛ وفي تعدادٍ أوليّ لاحظ أنّ «السمكة» كانت كائناً زائلاً ومشعّاً لم يمسّه أحدٌ، ولكنّ كثيرين زعموا أنهم أبصروا في القاعِ مرايا. توفي الأب زالينغر عام 1736 وبقي العمل الذي شرعَ به غير مكتمل؛ وبمضيّ مائة وخمسين عاماً، استأنفَ هربرت ألن جيليس هذا العملَ بعد انقطاع.

بحسب جيليس ليس الاعتقاد في السمكة سوى وجه من أوجه أسطورة أشمل ترقى إلى عهد الإمبراطور الأصفر الخرافي.

ففي ذلك الزمان لم يكن عالم البشر وعالم المرايا منفصلين، أحدهما عن الآخر، كما هما عليه اليوم. غير أنهما كانا على قدرٍ كبيرٍ من الاختلاف؛ ولا يتطابق شيءٌ فيهما، لا الكائنات ولا الألوان ولا الأشكال. كانت المملكتان، مملكة المرايا ومملكة الأنس، تعيشان في سلام؛ والناس بين داخلٍ إلى المرايا وبين خارج منها. ذات ليل، غزا أهل المرآةِ الأرضَ. كان بأسُهم شديداً، ولكن إثرَ معاركَ دامية، غلبَت فنونُ السحر التي حُبيَ بها الإمبراطور الأصفر.

فصدّ الغزاة وحجرَ عليهم في المرايا وفرضَ عليهم، كما في غمرة حلم، أن يقوموا بأفعالِ البشرِ تكراراً. حَرَمَهم من قوتهم ومن سحنهم وجعلهم مجرّد انعكاساتٍ تابعة. ومع ذلك، ذات يوم، سينتفضون من هذا السبات السحري.

«السمكة» ستكون أوّل الصّاحين. ففي قاع المرآة سنبصر خطّاً مشدوداً ولن يُشبه لون هذا الخطّ لوناً آخر. بعد ذلك ستعمّ الصحوةُ بقيّةَ الأشكال. وشيئاً فشيئاً سوف تتباين عنّا، وتغدو أقلّ محاكاة لنا. سوف تحطّم سدودَ الزجاج أو المعدن، ولن تُهزَم هذه المرّة. وإلى جانب كائنات المرايا سوف تخوض كائناتُ الماء القتال.

في «يونّان» لا يؤتى على ذكر السمكة بل «نمر المرآة». ويقول آخرون إننا قبيل الغزو سوف يتناهى من قاعِ المرايا إلى مسامعنا صليل أسلحة خافت.

حيوانات كُروية

الكُرة هي أكثر الأجسام الصلبة اتساقاً، لأنّ كلّ النقاط على سطحها متساوية من حيث بُعدها عن المركز. لذا وبسببٍ من قابليتها للدوران حول محورٍ من دون أن يطرأ أي تبدّل على موقعها ومن دون أن تتخطّى حدودها، أقرّ أفلاطون (تيماوس، 33) بمشيئة الخالق الذي أعطى العالم شكلاً كُروياً. وخلُصَ إلى أنّ العالم هو كائن حيّ» وفي «السُنَن» (898) أكّد أن الكواكب والنجوم هي كذلك أيضاً. وعلى هذا النحو أضافَ إلى علم الحيوان الخيالي حيواناتٍ كُروية هائلة الأحجام وأفحمَ علماء الفلك غير البارعين الذين رفضوا رفضاً باتاً أن تكون الحركة الدائرية للأجرام السماوية تلقائية وطوعيّة.

(بمضيّ ما يزيد على الخمسمائة سنة، راح أوريجينُس يعلّم، في الإسكندريّة، بأنّ الأبرار وحدهم يُبعثون على هيئة كُراتٍ ويدخلون الأبدية دَحْرجةً).

في عصر النهضة عاد المفهومُ القائل إنّ السماء حيوان إلى الظهورِ في أعمالِ فانيني؛ كما تحدّث الأفلاطوني المُحدِث مارسيل فيسين عن وبرٍ وأسنان وعظام الأرض، واستشعر جيوردانو برونو بأنّ

الكواكب هي حيوانات عملاقة ووديعة، من ذوات الدماء الحارّة والسلوك المنتظم والعقل. وفي مطلع القرن السابع عشر دارت مناظرة بين كيبلر، وبين المؤمن بالقوى الخفيّة، الإنكليزي روبرت فلاد، حول أسبقية المفهوم القائل بأنّ الأرض هي مَسخٌ حيّ، «الذي يتزامن تنفّس الحوت مع نومه ويقظته، مولّداً مدّ البحر وجزره.» وقد انكب كيبلر على دراسة مزايا المَسخ التشريحيّة وغذائه ولونه وذاكرته وطاقاته التخيلية واللدانية.

في القرن التاسع عشر عمد عالم النفس الألماني غوستاف تيودور فخنر (وهو الذي استحقّ مديح وليم جايمس في مؤلّفه «كونٌ متعدّد») إلى إعادة النظر، بشيء من السذاجة الفذّة، في الأفكار السابقة. ويسع الذين لا يأنفون الظنّ بأنّ الأرض، أمّنا، قد تكون جسماً عضوياً، جسماً عضوياً أرقى من النبتة والحيوان والإنسان، أن يرجعوا إلى نسخهم من «كتاب المزدكيّة». وفيه سيقرأون مثلاً أنّ الشكل الكُروي للأرض هو شكل العين البشرية التي هي أشرف أعضاء جسمنا. وكذلك الأمر «إذا كانت السماء حقّاً هي بيت الملائكة، فلا ريبَ في أنّ هؤلاء هم النجوم، لأنّ ما من مُقيمٍ آخر في السماء.»

حيوانان ميتافيزيقيّان

إنّ مشكلة أصل الأفكار تضيف مخلوقين مثيرين للفضول إلى قائمة علم الحيوان الخيالي. أحدهما جرى تخيّله نحو منتصف القرن الثامن عشر؛ والآخر بعد ذلك بقرن من الزمان.

الأوّل هو تمثال كونديّاك الحسّاس. لقد تبنّى ديكارت مذهب الأفكار الفطريّة؛ ولكي يدحض مذهب ديكارت هذا، تخيّل إتيان بونّو دو كونديّاك، تمثالاً من الرخام، وقد شكّلَ وجُعِلَ مطابقاً للجسم البشري ومقرّاً لروحٍ لم تُدرك أو تفكّر قط. يبدأ كونديّاك بإضفاء حاسّة واحدة على التمثال: حاسة الشمّ، وهي ربّما كانت أقلّ الحواس تعقيداً. وهكذا صار عطر ياسمين أساساً لسيرة التمثال؛ ولن تنقضي هنيهة حتّى لا يعود في الكون سوى هذا العطر؛ لا بل أكثر من ذلك، سيغدو هذا العطر هو الكون الذي، بعد هنيهة، سيغدو عطر ورد، ثمّ عطر قرنفل. فإذ يحلّ في وعي التمثال عطرٌ وحيد، يتولّد لدينا الانتباه؛ وإذ يبقى العطر بعد زوالِ المُنبّه، تتولّد لدينا الذاكرة؛ وإذ يستأثر انطباعٌ حالي وآخر من الماضي بانتباه التمثال، تتولّد لدينا المقارنة؛ وإذ يُدرك التمثال أوجه التماثل والتباين، يتولّد لدينا الرأي؛ وإذ يبرز الرأي والمقارنة مجدداً، يتولّد

لدينا التفكير؛ وإذ تتبدّى ذكرى محبّبة أكثر حيوية من انطباعٍ غير محبّب، وتتولّد لدينا المخيّلة، ومَلَكاتُ الفَهم، فسوف تبرز مَلَكاتُ الإرادة فيما بعد: حبّ وكراهية (انجذاب ونفور)، رجاء وخوف. إنّ وعي التمثال لتدرّجه في أحوالٍ متعدّدة سوف يُكسِبُه معنى العدد المجرّد. ووعيه لكونه عطر قرنفل بعد أن كان عطر ياسمين يُكسِبُه معنى الأنا.

ثمّ سيُضفي المؤلّف على رجلٍ افتراضي السمعَ والذوق والبصر وأخيراً اللمس. هذه الحاسّة الأخيرة ستبيّن له أنّ الحيّز موجود وأنّه، هو نفسه، في هذا الحيّز، حالٌ في جسد؛ وما كانت الأصوات والروائح والألوان لتبدوَ له، قبل هذه المرحلة، إلاّ مجرّد تنويعات أو تعديلات على وعيه.

الاستعارة التي عرضنا لها فيما سبق تُدعى «مبحث في الأحاسيس» ويرقى تأليفها إلى العام 1754؛ وقد استعنّا لهذا الهامش بالمجلّد الثاني من «تاريخ الفلسفة» لمؤلّفه بريهيه.

الكائن الآخر الذي ينبثق عن مشكلة المعرفة هو «الحيوان الافتراضي» بحسب لوتسه. أشدّ انعزالاً من التمثال الذي يشمّ عطر الورود والذي هو، في آخر الأمر، إنسان، ليس على جِلدِ هذا الحيوان سوى نقطة واحدة حسّاسة ومتحرّكة، وتقع على طرفِ زُبانى أشبه بالمجسّ. إنّ بنيته، كما نرى، تمنع عنه المَدارك المتزامنة. ويعتقد لوتسه أنّ القدرة على طيّ أو بسط مجسّه كفيلة بأن تتيح لهذا

الحيوان شبه المتكوّن أن يكتشف العالم الخارجي (من دون الاستعانة بالفئات الفلسفيّة الكانطيّة وأن يميّز بين جسم ساكن وجسم متحرّك. وقد نالت هذه الفكرة استحسان فايهينغر كما يشهد مؤلّفه «الطبّ النفسي»، الذي يعود إلى عام 1852.

المُمَهِّد

نحو الأعوام 1840 و1864، مَنَّ «بارئ الأنوار» (ويُدعى أيضاً «كلام الباطن») على الموسيقار والمربّي جاكوب لوربر بآياتٍ من الوحيّ المتجلّي بشأن إنسان وحيوان ونبات البلدان السماويّة التي يتشكّل منها النظام الشمسيّ. أحد الحيوانات الأليفة التي ندين بمعرفتها إلى هذا الوحي هو «الممهّد» أو «الدكّاك» (Bodendrücker) الذي يُسدي خدماتٍ لا تُحصى على الكوكب «ميرون»، الذي يعرّف عنه الناشر الحالي لمؤلّف لوربر بأنّه كوكب «نبتون».

يبلغ حجم «الممهّد» عشرة أمثال حجم الفيل الذي يشبهه كثيراً. وله خرطومٌ قصير بعض الشيء ونابان مستقيمان طويلان؛ جِلدُه ضاربٌ إلى خضرةٍ حائلة. قوائمه مخروطيّة الشكل، عريضة جداً؛ يبدو أعلاها كأنّه مُلتَصِق بالجسم. هذا الحيوان الذي ينتمي إلى فصيلة راحيّات القدمِ يمهّد الأرض متقدّماً البنّائين والمعماريين. يُستَقْدَمُ إلى أرضٍ غير مستوية فيمهّدها بقوائمه وخرطومه ونابيه.

يتغذّى بالعشب والجذور ولا أعداء له إلاّ حفنة من أجناس الحشرات.

ربّاتٌ ذوات أجنحة ومخالب

في كتاب «نَسَب الآلهة» لهيسيودُس، هنّ الـ "Harpies"، أي الإلهات ذوات الأجنحة، وذوات الشعور الطويلة والمُسبَلة، الأسرع من الطيور والرياح؛ وفي كتاب «الإنياذة» الثالث، هنّ طيورٌ لها وجوه حسناوات، ذات مخالب معقوفة وبطن مقزِّز، شاحبة من جوعٍ لا تقدر على سدّه. تهبط من قمم الجبال وتدنّس مآدب الاحتفالات. لا تُقهَر وذات روائح حرّيفة؛ تفترسُ كلّ شيء، ناعبةً، وتُحيلُ كلّ شيء إلى براز. وقد كتب سرفيوس، شارح فيرجيل، أنّه على غرار هيكاتا التي هي بروسيربين في جهنّم، وديانا على الأرض والقمر في السماء، وتُدعى الإلهة الثلاثية الهيئة، فإنّ «الربّات ذوات الأجنحة» هنّ جنيّات في الجحيم، وربّات مجنّحات على الأرض وأبالسة في السماء. كما غالباً ما يجري الخلط بينهنّ وبين الغزّالات.

بتكليفٍ ربّاني تطارد الربّات ذوات الأجنحة أحد ملوك تْراقيا الذي اكتشفَ للبشرِ مستقبلاً أو الذي نالَ طول العمرِ ببذلِه بالمُقابل عينيه، والذي اقتصّت منه الشمسُ التي عَرْقَلَ صنيعَها. كان يتهيّأ لتناول الطعام مع حاشيته فالتهمت الربّات المجنّحاتُ الأطعمة أو لوّثنها. ولكنّ المغامرين العمالقة طردوا الربّات؛ وقد أثبتَ كلٌّ من

أبولونيوس الروديسي ووليم موريّس («حياة جازون وموته») هذه الرواية الغرائبيّة. أمّا أريوستُس فقد عمد في النشيد الثالث والثلاثين من مؤلّفه "Furioso" إلى استبدال ملك تراقيا بالراهب يوحنّا، إمبراطور بلاد الحبشة، الأسطوري.

Harpies، باليونانية، تعني اللواتي يخطفنَ الألباب، اللواتي يَنتزعنَ. في البداية كنَّ إلهات الريح، على غرار ربّات الماروت بحسب الفيدا، اللواتي يشهرنَ أسلحةً ذَهَباً (البروق) واللواتي يحلبنَ الغيوم.

الحمار ذو القوائم الثلاث

ينسبُ بلّينُس إلى زرادشت، منشئ الديانة التي ما زال يبشّر بها مجوسُ بومباي، نظمَه مليوني بيت من الشعر؛ ويؤكّد المؤرّخ العربي الطبري أنّ أعماله الكاملة التي خلّدها نُسّاخ وخطّاطون ورعون، تتألّف من اثني عشر ألف جلد بقرة. والمعروف أنّ الإسكندر المقدوني قد أمر بإحراقها في برسيبوليس، غير أنّ ذاكرة الرهبان الأمينة تمكّنت من إنقاذ النصوص الأساسيّة وجاء، منذ القرن التاسع، مؤلّفٌ موسوعي، هو الـ "Boundahishn"، ليُكملها، وقد احتوى الصفحة التالية:

«يُقال عن الحمار ذي القوائم الثلاث إنّه وسط المحيط وإنّ حوافره ثلاثة وعيونَه ستٌّ وأشداقه تسعة وأذنيه اثنتان وقرنه واحدٌ. فروته بيضاء، وعَلَفه روحانيّ وكلّ كيانه منصفٌ. اثنتان من عينيه الستّ في موضع العينين واثنتان عند قمّة رأسه واثنتان عند ظاهر الرقبة؛ وبنفاذ الأعين الستّ يُخْضِع ويُقوّض.

من أشداقه التسعة ثلاثة في الرأس وثلاثة في ظاهر الرقبة وثلاثة عند الجنبات. . . كلّ حافر، إذ يطأ الأرضَ، يغطّي مرقد قطيع من ألف نعجة، وتحت ظفرِ الحافرِ ساحة لألف خيّال. أمّا الأذنان،

فهما قد تغطيان مزندران. القرن كأنّه من ذهبٍ وأجوف، وله ألف شعبة وفرع. وبهذا القرن سيهزم ويبدّد كلّ فساد الأشرار.»

نحن نعلم أن العنبر هو روث الحمار ذي القوائم الثلاث. وقد جاء في الميثولوجيا المزديّة أنّ هذا المسخ كثير المنافع وهو أحد أعوان آهورا-مزده (أورمادز)، مبدأ الحياة والنور والحقيقة.

الجنّ

بحسبِ التقليد الإسلامي، خلق الله الملائكة من نور والجنّ من نار والإنسان من طين. ويؤكّد البعض أنّ مادة الجنّ هي نار كابية بلا دخان. خلقوا قبل آدم بألفي عام غير أنّ جنسهم لن يبلغ يوم الحشر.

يعرّفهم القزويني على أنهم حيوانات هوائية هائلة الأحجام، شفّافة، قادرة على التشكّل بأشكال متنوّعة. يظهرون أولاً على هيئة سُحُبٍ أو كأعمدة شاهقة بلا منتهى؛ ثمّ، بحسب أمزجتهم، فيتخذون هيئة الإنسان أو الثعلب أو الذئب او الأسد أو السرطان أو الحيّة. بعضهم مؤمن، وبعضهم كافر زنديق. قبل قتل الحيّة ينبغي الطلب منها باسم النبيّ أن تخلي المكان؛ ويحلّ قتلها إذا أبتِ الانصياع. الجنّ قادرون على اختراق جدارٍ حصين وعلى التحليق في الفضاء أو حجب أنفسهم فجأة عن الأعين. غالباً ما يبلغون السماء الدنيا حيث ينصتون إلى أحاديث الملائكة عن الحوادث المقبلة. بعض أهل العلم ينسب إليهم تشييد الأهرامات، وبإيعاز من سليمان بن داود الذي كان يعرف اسم الربّ كلي القدرة، تشييد هيكل أورشليم.

من على السطوح والشرفات يرجمون الناس؛ كما اعتادوا

«زعموا أنّ الجن حيوان ناري مشف الجرم من شأنه أن يتشكل بأشكال مختلفة، واختلف الناس في وجود الجن فمنهم من ذهب إلى أنّ الجن والشياطين مردة الإنس وهم قوم من المعتزلة، ومنهم من ذهب إلى أن الله تعالى خلق الملائكة من نور النار وخلق الجن من لهبها والشياطين من دخانها، وأنّ هذه الأنواع لا يراها الناظر وأنّها تتشكل بما شاءت من الأشكال، فإذا تكاثفت صورتها يراها الناظر، وجاء في الأخبار أنّ نوع الجن في قديم الزمان قبل خلق آدم عليه الصلاة والسلام كانوا سكان الأرض وكانوا قد طبقوا الأرض براً وبحراً وسهلاً وجبلاً وكثرت نعم الله تعالى عليهم، فكان فيهم الملك والنبوة والدين والشريعة فطغت وبغت وتركت وصية أنبيائها وأكثرت في الأرض الفساد فأرسل الله تعالى عليهم جنداً من الملائكة فسكنت الأرض وطردت الجن إلى أطراف الجزائر وأسرت منها كثيراً، وكان ممن أسر عزازيل وجرى بينهم قتال، وكان عزازيل إذ ذاك صبياً نشأ مع الملائكة وتعلّم من علمهم وأخذ يسوسهم وطالت أيامه حتى صار رئيساً فيهم وبقي الأمر على ذلك زماناً طويلاً حتى جرى بينه وبين آدم ما جرى كما قال الله تعالى: ﴿فسجد الملائكة كلهم أجمعين إلاّ إبليس﴾، وقال تعالى: ﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا فسجدوا إلاّ إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه﴾، قال مجاهد: لإبليس خمسة من الأولاد وقد جعل كل واحد منهم على شيء من أمره فذكر أنّ أسماءهم بيره والأعور ومسوط وداسم وزلنبور، أمّا بيره فصاحب المصائب يأمر بالثبور وشق الجيوب، وأمّا الأعور فإنّه صاحب الزنا يأمر به ويزينه في أعينهم، وأمّا مسوط فصاحب الكذب، وأمّا داسم فيدخل بين الزوجين ويوقع بينهما البغضاء، وأمّا زلنبور فهو صاحب السوق، فبسببه لا يزال أهل السوق متخاصمين.

وعن أبي أمامة رضي الله تعالى عنه عن رسول الله ﷺ «أنّ إبليس لمّا نزل إلى الأرض قال: يا رب أنزلتني وجعلتني رجيماً

فاجعل لي بيتاً، قال: الحمام، قال: فاجعل لي مجلساً، قال: الأسواق ومجامع الطرق، قال: فاجعل لي طعاماً، قال: ما لم يذكر اسم الله عليه، قال: فاجعل لي شراباً، قال: كل مسكر، قال: فاجعل لي مؤذناً، قال: المزامير، قال: فاجعل لي قرآناً، قال: الشعر، قال: فاجعل لي خطاً، قال: الوشم، قال: فاجعل لي حديثاً، قال: الكذب، قال: فاجعل لي مصائد، قال: النساء».

خطفَ الحسناوات. لاجتناب شرورهم، ينبغي ذكر الله الرحمن الرحيم. اعتادوا الإقامة بين الخرائب والمنازل المهجورة والآبار والأنهر والصحارى. والمصريون يؤكّدون أنهم مسبّبو العواصف الرمليّة. ويعتقدون بأن الشُهُبَ السماوية إنما هي حرابٌ يقذفها الله على أشرار الجنّ.

إبليس هو أبوهم وقائدهم.

البُراق

أولى آيات السورة السابعة عشرة (الإسراء) من القرآن تتألّف من العبارات التالية: «سبحان الذي أسرى بعبدِه ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركناه حوله لنريَه من آياتنا إنّه السميع البصير». ويفسّر المفسّرون أنّ من يُسبَّح له هو الله وأنّ العبد هو محمّد وأنّ المسجد الحرام هو مسجد مكّة، وأنّ المسجد الأقصى هو مسجد القدس وأنّه من القدس ارتقى النبيّ إلى السماء السابعة. في رواياتٍ للخبر مغرقة في القِدَم، قيل إنّ محمداً هُديَ الوجهةَ من قبل إنسان أو ملاك. وفي روايات أحدث عهداً ورد ذكرُ دابّة أكبر من حمار وأصغر من بغل. هذه الدابة هي البُراقُ الذي سمّي بذلك لنصوع لونه وبريقه. وبحسب بورتن (Burton)، يتصوّره مسلمو الهند بوجهٍ آدميّ وأذني حمار وبدن حصان وذَنَب طاووس.

وقد ورد في أحد الأخبار الإسلامية أنّ البُراق لدى مغادرته الأرض أوقع قِدراً مملوءة بالماء. حُمِلَ النبيّ إلى السماء السابعة وخاطبَ في جميع السماوات السبع الأولياء والملائكة وخاطبوه وجازَ الوحدةَ وأحسّ ببردٍ أثلج قلبه لمّا ربّتت كفّ الله على كتفِه. ولأن زمان البشر لا يُقاس البتّة بزمان الله: استلقى النبيّ، لدى عودته، قِدرَ الماء ولم ينسكب منها قطرة واحدة.

يتحدّث ميغال آثين بالاثيوس عن متصوّف من مُرسيا في القرن الثالث عشر، كان رأى، في كتاب له أسماه «كتاب الإسرا إلى مقامِ الأسرى»، في البراق رمزاً للحبّ الإلهي. وفي كتاب آخر له يستشهد بـ«بُراق طهارة القَصْد».

البانشي

الظاهرُ أنّ أحداً لم يلمحها؛ ليست هيئةً بقدر ما هي آنّةٌ تنشر صقيع الفَزَع في ليالي إيرلنده و- بحسب كتاب السِير والكوت سكوت (Walter Scott) عن الشياطين والسَحَرة - ليالي المناطق الجبليّة في اسكتلنده. تنذرُ، من وراء نوافذ الناس، بموت فردٍ من أفراد العائلة. وهي حظوة خاصّة ببعض السلالات السلتيّة الخالصة النسب، بلا هجنة لاتينيّة أو ساكسونية أو اسكندنافية. تتناهى إلى السمع في بلاد الغال أيضاً وفي بروتاني. تنتمي إلى جنس الجنيّات. أنينُها يُسمّى العويل.

البَهَموت

ذاعَ صيتُ البَهَموت حتّى بلغ صحارى الجزيرة العربيّة، حيثُ أضاف الناسُ إلى صورته شكلاً وروعة. فرس نهرٍ أو فيل، جعلوا منه سمكةً تسبح في مياهٍ بلا قعر وعلى هذه السمكة تخيّلوا ثوراً وعلى هذا الثور تخيّلوا جبلَ زمرّد وعلى الجبل ملاكاً وعلى الملاك ستّ جهنّمات وعلى الجهنّمات الأرض وعلى الأرض سبع سماوات. نقرأ في خبرٍ نقله لاين (Lane):

خلق الله الأرض، غير أن الأرض لم يكن لها سندٌ، وهكذا، تحت الأرض خلق ملاكاً. غير أن الملاك لم يكن له سند، وعندئذ خلق تحت قدمي الملاك جبلاً من الزمرّد. غير أنّ الصخرة لم يكن لها سند، فخلق ثوراً بأربعة آلاف عين وأذن وأنف وشدقٍ ولسان وظلف. غير أن الثور لم يكن له سند، وإذ ذاك خلق تحت الثور سمكةً اسمها بَهَموت، وتحت السمكة بسط الماء والعتمة، ولا يبلغ علمُ البشر عِلماً أبعد من ذلك.

آخرون يزعمون أنّ ركائز الأرض في الماء؛ إنّ الماء على الصخرة؛ الصخرة على قذالِ الثور؛ والثور على فراشِ الرمل؛ والرمل على البهموت؛ والبهموت على ريح خانقة؛ والريح الخانقة

على ضباب. ولا ندري ما تحت الضباب.

البهموت هائل الحجم ساطع البريق فلا يقوى بصرٌ آدميّ على رؤيته. كلّ بحور العالم مجتمعة في تجويف أحد منخريه لتكون أشبه بحبّة الخردل وسط صحراء. في الليلة الأربعمائة وستّ وتسعين من كتاب ألف ليلة وليلة، يُروى أنّه قيض لعيسى أن يبصر البهموت، وأنّه بعد ذلك ارتمى على الأرض متخبّطاً ولم يفق إلى رشده إلاّ بمضي ثلاثة أيام. ويُزعمُ، فضلاً عن ذلك، أنّ تحت السمكة التي بها مسّ، ثمّة بحر، وتحت البحر جبّ هواء وتحت الهواء نار وتحت النار حيّة اسمها فَلَق تسند جهنّم بشدقيها.

والظاهر أن خبرَ الصخرة على الثور والثور على البهموت والبهموت على أي شيء آخر هو إيضاح للبرهان الكونيّ على وجود الله؛ إذ يُحتجّ بالفعل بأن لكلّ علّة علّةً سابقة عليها، فتقضي الضرورة أن تكون هناك علّة أولى، لكي لا يتواصل سرد العلل إلى الأبد.

البهيموت

قبل ميلاد المسيح بأربعة قرون من الزمن، كان بهيموت تعظيماً للفيل أو لفرس النهر، أو تأويلاً خجولاً ومغلوطاً لهذين الحيوانين؛ الآن، أصبح على الصورة التي تصفه بها آيات أيوب الشهيرة (40؛ 10-19) والحجم الهائل الذي تتحدّث عنه. وما تبقّى مجرّد جدالٍ في أصول اللغة.

اسم «بهيموت» هو صيغة للجمع؛ إنه (كما ينبئنا خبراء اللغة) صيغة جمع الجمع للفظة b'hema العبريّة، والتي تعني بهيمة. وكما قرّر فراي لويس دو ليون (Fray Luis de Léon) في كتابه «شرح سفر أيوب»: «البهيموت هي لفظة عبرية، تعني بهائم؛ وبحسب ما أجمع عليه العلماء، قد تعني أيضاً الفيل، الذي يُسمّى على هذا النحو نظراً لحجمه الهائل، لأنه برغم كونه واحداً، فإنه في حجمِ كثرة.»

على سبيل الاستئناس لا أكثر نذكر في السياق أن اسم الله، Elohim، هو أيضاً في صيغة الجمع في أولى آيات كتبِ الشريعة (سفر التكوين)، على الرغم من أن الفعل الذي يتبعه يردُ في صيغة المفرد («في البدء خلق الله السموات والأرض...») وقد سمّيَت

هذه الصيغة جمع الجلالة أو الامتلاء...[1]

في ما يلي الآيات التي تصف البهيموت في الترجمة الحرفيّة التي وضعها فراي لويس دو ليون، الذي اقترح على نفسه " الحفاظ على المعنى اللاتيني والمناخ العبري، لما ينطوي عليه من جلال":

أنظر إلى بهيموت الذي صنعته مثلك

إنّه يأكل العشب مثل الثور.

قوّتُه في مَتْنَيه

وشدّته في عضَل بطنه.

يشدّ ذنبه كالأرز

وأعصابُ فخذيه محبوكة.

عِظامُه أنابيبُ من نحاس

وأضلاعُه حديد مُطرَّق.

هو أوّل طُرقِ الله في الخَلْق

وصانِعُه يُعْمِلُ السيفَ فيه[2].

فالجبال تُخرِجُ له الطعامَ

وحوله تلعبُ جميع وحوش البريّة.

يربضُ تحت عرائسِ النيل

---

(1) على نحو مماثل، نقرأ في (مصنّف) «النحو» الصادر عن الأكاديمية الملكية الأسبانية: «نحن، وإن كانت صيغة للجمع بطبيعتها، غالباً ما ترد مع أسماء مفردة عندما يتحدّث أشخاص من ذوي المقام والرفعة عن أنفسهم؛ مثلاً: نحن، الدون لويس بيلوغا، بنعمة الله والحاضرة البابوية، أسقف قرطاجة.»

(2) إنّه أعظم معجزات الربّ، غير أنّ الربّ، الذي خلقه، سوف يُهلِكه.

ويختبئ تحت القصب في المستنقع.
تخيِّم عليه عرائس النيل بظلّها
ويُحيطُ به صفصافُ الوادي.
إن طغى عليه النهر لم يحْفَلْ
هو مُطمئنٌّ لو اندفقَ أُرْدُنٌّ في فمه.
فمن يصطادهُ مواجهةً
ويثقبُ أنفَه بأوتاد.

(. . .)

طيرُ الرُّخّ

الرخّ هو تخريفٌ مثالُه النسر أو العقاب، وبلغ بأحدهم الظنُّ أنّ كَنْدوراً ضالاً في بحار الصين أو الهندوستان، قد أوحى به إلى العرب. يرفض لاين هذا التخمين ويعتبر أنّ المقصود هو، بالأحرى، جنسٌ خرافي من نوعٍ خرافي، أو هو مرادفٌ عربيّ لطائرِ *Simorg*. يُدين الرّخّ بشهرته الغربيّة لكتاب **ألف ليلة وليلة**. فلا بدّ أن يستذكر قراؤنا السندباد حين خلّفه صحبُه على جزيرة، فرأى من بعيد قبّة بيضاء وفي اليوم التالي حجبت عنه سحابةٌ عظيمة نورَ الشمس. كانت القبّة هي بيضة الرّخّ والسحابة هي الطير الأمّ. فعمد سندباد إلى ربط نفسه، بواسطة عمامته، إلى قائمة الرخّ الضخمة؛ وحلّق الطير قبل أن يخلّفه على قمّة جبلٍ غير منتبهٍ إلى وجوده. ويضيف الراوي بأنّ الرخّ يُطعم فراخَه أفيالاً.

في الفصل السادس والثلاثين من «**أسفار**» ماركو بولو، نقرأ ما يلي:

يروي سكّان جزيرة مدغشقر أنّه في أحد فصول السنة، يفد إلى المناطق الجنوبيّة جنسٌ غريبٌ من الطير، يسمّون الرّخّ. هو شبيه النسر من حيث الشكل، لكنّه أضخم منه حجماً بما لا يُقاس. فالرخّ

من القوة بحيث يحمل بمخالبه فيلاً ويحلّق به في الفضاء، ثمّ يُسقِطه من علوّ شاهق لكي يلتهمه فيما بعد. ويؤكّد من شاهدوا الرخّ أنّ طول جناحيه، من الطرف إلى الطرفِ، يبلغ ست عشرة قدماً وتبلغ الريشة منه ثمانيَ أقدام.

ويضيف ماركو بولو قائلاً إنّ رُسُلاً من قبل الخان الأعظم أحضروا ريشة رخّ إلى الصين.

العقيق الجمريّ

اسمه مشتقّ من اللاتينية *carbunculus*، أي «قطعة الفحم الصغيرة»، وهو، في علم المعادن، لَعْل[1]. أمّا عقيق الأسلاف فنحسبُ أنّه كان بجاديّاً.

في القرن السابع عشر أطلق الروّاد الأسبان في أميركا الجنوبيّة، هذا الاسم على حيوان غامض ـ وهو غامض لأنّ أحداً لم يره عن كثب ليعلم يقيناً ما إذا كان طيراً أو حيواناً لبوناً، وما إذا كان يكسوه ريش أم فرو. يصفه الراهب الشاعر مارتن باركو سنتنيرا الذي يزعم أنه شاهد أحدها في البراغواي، في مؤلّفه «*Argentina*» (1602) بأنّه «حيوان ضئيل الحجم له على قمّة رأسه مرآة برّاقة كأنها قطعة جمر». رائد آخر، يُدعى غونثالو فرنانديث دي أوفيدو، يقيم الصلةَ بين مرآة النور الساطع في العتمة هذه ـ التي شاهدها مرّتين عند مضيق ماجيلاّن ـ وبين الحجر الكريم الذي كان يُعتَقَد أنّه مخبّأ في نخاع التنّين. كان قرأ مثل هذه المزاعم في **«كتاب الاشتقاق»** لمؤلّفه إيزيدور دي سبفيلاّ، الذي أورد التالي:

---

(1) ياقوت أحمر.

يُستخرج من نخاع التنّين لكنّه لا يستحيل فصّاً صلباً إلاّ إذا قُطِع رأس الحيوان وهو حيّ. لهذا يعمد السَحَرة إلى قطع رؤوس التنانين وهم نيام. رجالٌ على قدرٍ من البأس والجرأة يتسلّلون إلى معقل التنين ناثرين حَبّاً مطبوخاً يخدّر البهيمة وعندما تنام يقطعون رأسها ويستخرجون منه الحجر الكريم.

يتبادر إلى الذهن، هنا، علجوم شكسبير (**كما يحلو لك، 2، 1**) الذي «برغمِ دمامته وسمّه، يحمل في رأسه حليةً ثمينة...».

إنّ الفوزَ بحلية العقيق الجمريّ كان فوزاً بناصية الثروة وحُسنِ الطالع. لقد شَهِدَ باركو سنتنيرا عدداً من الأهوالِ عبر أنهار الباراغواي وغاباتها بحثاً عن هذا الحيوان الذي يحتجب عن الأبصار؛ ولم يعثر عليه قط. وإلى يومنا هذا لا نعرف عن هذا الحيوان الصغير إلاّ ما تردّد من أخبار عن الحجر المخبّأ في رأسه.

السَّربيرُس

إذا كان الجحيم منزلاً، منزل هاديس، فلا بدَّ من كلبٍ يحرسه؛ ولا بدّ أيضاً، بحسبِ ما تصوّره لنا المخيّلة، من أن يكون هذا الكلب ضارياً. كتاب «نسب الآلهة» لهسيودُس يجعله بخمسين رأساً؛ ولكن خفّض هذا الرقم، لدواعٍ تشكيليّة بحتة، فذاع صيت رؤوس السربيرُس الثلاثة. يذكر فرجيلُ أعناقه الثلاثة: ويذكر أوفيد عواءه المثلّث، ويقارن بتلر (Butler) بين التيجان الثلاثة لقلنسوة البابا الذي هو بوّاب السماء، وبين الرؤوس الثلاثة للكلبِ الذي هو بوّاب (*Hudibras*, IV, 2). أمّا دانتي فيضفي عليه طباعاً آدميّة تزيد من حدّة طبيعته الجهنّمية: لحية سوداء قَذِرة، وأيدٍ ذات أظافر تمزّق، تحت المطر، أرواحَ المنبوذين. يعضّ ويعوي ويكشّر عن أنيابه. تمثّلت آخر مآثر هِرَقْل بأنه أخرج الكلبِ السربيرُس إلى وضحِ النهار. وقد وصفَ مؤلّف إنكليزي من القرن الثامن عشر، يدعى زكريا غراي، هذه المغامرة كالآتي:

هذا الكلب ذو الرؤوس الثلاثة يرمز إلى الماضي والحاضر والمستقبل، وهي رؤوس تتلقّف، وكما يُقال، تفترسُ كلّ شيء. أمّا أن يكون قد لاقى شرّ الهزيمة على يد هِرَقْلْ، فبرهان على أنّ المآثرَ غالبةُ الزمان وراسخة في ذاكرة الأجيال.

بحسب نصوص الأقدمين، يحيّي السربيرُس بذَنَبِه (الذي هو أفعى) كلّ الداخلين إلى الجحيم، ويفترس من يسعى منهم إلى الخروجِ منه. وتزعم إحدى الروايات المحدثة أنه يعضّ الوافدين؛ ولكي يستكينَ، درج الناسُ على وضعِ الكعك المحلى بالعسل داخل التابوت.

في الميثولوجيا الاسكندنافيّة يرد ذكرُ كلبٍ مدمّى، اسمه «غام»، يحرس منزل الموتى ويُعارِكُ الآلهة عندما تلتهم الذئاب الجهنّمية القمرَ والشمس. بعضهم يزعم أنه ذو أربع عيون؛ وذات أربع عيون هي كلاب «ياما»، إله الموت البراهماني.

في البراهمانية والبوذيّة ثمة جهنّمَ للكلاب التي هي، على غرار السربيرُس الدانتي، جلاّدة الأرواح.

حصانُ البحر

بخلافِ الحيوانات الوهميّة الأخرى، لَمْ يجرِ تصوّر حصان البحر انطلاقاً من عناصر متنافرة؛ فهو ليس سوى حصان برّي سُكناهُ البحر ولا يطأ اليابسةَ إلاّ في الليالي غير المقمرة، عندما يهبّ عليه النَسيمُ برائحة الأفراس. في إحدى الجزائر غير المحدّدة ـ ربّما كانت بورنيو ـ يستدرج الرعاة إلى الشاطئ أحسن أفراس الملك ثمّ يختبئون في حجراتٍ تحت الأرض؛ شاهد سندبان المهرَ خارجاً من البحر وشاهده وهو يعتلي الأنثى وسمعَ صهيلَه.

إنّ التاريخ النهائي لتدوين كتاب **ألف ليلة وليلة**، يرقى، بحسيب بورتن (Burton) إلى القرن الثالث عشر؛ وفي القرن الثالث عشر وُلِد وتوفي عالِمُ الكونيّات القزويني الذي أثبتَ في مؤلّفه «**عجائب المخلوقات**» ما معناه أن حصان البحر هو شبيه حصان اليابسة، لكنّ عرفه أطول وكذلك ذيله، ولونه أجلى وحافره مشقوق كحوافر البقر الوحشيّ وحجمه أضأل من حجم حصان اليابسة وأكبر قليلاً من حجم الحمار. ويلاحظ القزويني أن تهجين الأجناس البحرية بالأجناس البريّة يولّد سلالةً فاتنة ويأتي على ذكر مهرٍ أدهم «وعليه نُقَطٌ بيضٌ كالدراهم».

«قالوا إنّه كفرس البر إلاّ أنّه أكبر عرفاً وذنباً وأحسن لوناً، وحافره مشقوق كحافر بقر الوحش، وجثته دون فرس البر وفوق الحمار بقليل، وربما يخرج هذا الفرس من الماء وينزو على فرس البر، فيتولد منهما ولد في غاية الحسن.

حكي أنّ الشيخ أبا القاسم ويعرف بكركان رحمه الله وهو من مشايخ خراسان نزل على ماء وكان معه حجرة فخرج من الماء فرس أدهم عليه نقط بيض كالدراهم ونزا على الحجرة، فولدت مهراً شبيهاً بالذكر، عجيب الصورة، فلمّا كان ذلك الوقت عاد إلى ذلك المكان، والحجرة والمهر معه طمعاً في مهر آخر، فخر الفحل وشم مهره، ثم وثب في الماء ووثب المهر بعده فكان الشيخ يعاود ذلك الموضع مع الحجرة فسمّي أبا القاسم كركان، قال عمر بن سعد: فرس الماء بمصر يؤذن بطلوع النيل باثر وطئه، فإنّهم حيث وجدوا أثر رجله عرفوا أنا ماء النيل ينتهي إلى ذلك الموضع.

أمّا خواص أجزائه فسنّه نافعة لِوَجَع البطن، ذكروا أنّ جمعاً من السودان الذين يسكنون شاطئ النيل من الحبشة يشربون الماء المكدر ويأكلون السمك النيء، فيصيبهم المغص، فيشدون هذا السن على العليل فيزول عنه في الحال، عظامه تُحرق وتُخلط بشحمه ويضمد به السرطان يردعه ويزيل أثره في الحال، خصيته تجفف وتسحق وتشرب لنهش الهوام، جلده إن دفن وسط قرية لم يقع فيها شيء من الآفات ويُحرق ويُجعل على الورم يَسْكن».

أمّا وانغ تاي ـ هاي، وهو رحّالة من القرن الثامن عشر، فيذكر في «**المنتخبات الصينية**» ما يلي:

غالباً ما يظهر الحصان البحريّ على الشواطئ سعياً وراء الأنثى؛ وأحياناً قد يؤسَر. فروته سوداء لامعة؛ ذيله طويل يكنس التراب؛

على الأرض اليابسة يعدو كما تعدو الجياد الأخرى، وهو وديعٌ وقد يقطع في نهار واحد آلاف الأميال. من المستحسَن ألاّ يُغسَل في النهر، لأنه ما إن يلمح المياه حتّى يستردّ طبعه القديم فيبتعد سابحاً.

لقد تحرّى علماء السلالة مصدر هذه الرواية الإسلامية في الرواية اليونانية اللاتينية عن الريح التي تُخصِبُ الأفراس. ففي الكتاب الثالث من «**الجورجيات**»، نظم فرجيل هذا المعتقَد شعراً. أمّا عرض بلّينس (VIII, 67) فكان أكثر دقّة: «لا يخفى على أحد أنّه في لوسيتانيا، في نواحي أوليسيبو (الشبونه) وضفاف نهر التاج، تدير الأفراس وجوهها باتجاه رياح الغرب فتُخصبها؛ فتولدُ من هذا اللقاح مِهارٌ تمتاز برشاقة بالغة، غير أنها تنفق قبل بلوغها العام الثالث».

وارتأى المؤرّخ جوليانُس أنّ صفة «ابن الريح» أنّ صفة «ابن الريح»، التي تطلق على الجياد السريعة، هي مصدر هذه الخرافة.

قِرْدُ الحِبر

يكثر وجود هذا الحيوان في مناطق الشمال؛ طوله أربع أو خمس بُوْصات؛ حُبيَ بغريزة عجيبة؛ عيناه أشبه بالعقيق الأحمر، ووبره بمثلِ سواد السبَج، ناعمٌ ليّن وثير كوسادة. نَهمُه مفرطٌ لحِبرِ الصين، وعندما ينكبّ أحدهم على التدوين، يقعد يداً فوق يد وساقاً فوق ساق، ريثما يفرغ من التدوين ثمّ يشرب ما تبقّى من الحبر. عَقِبَ ذلكَ يقعي على جري عادته، ساكناً مطمئناً.

وانغ آ-هاي (1791)

الديك السماوي

يزعم الصينيون أنّ الديك السماوي هو طير ذو ريش مذهّب ويصيح نهاراً في مواقيت ثلاثة. بدايةً حين تغتسل الشمس صباحاً عند تخوم الأوقيانس؛ ثمّ حين تسطع في كبدِ السماء؛ وأخيراً عندما تتوارى عند الغروب. الصياح الأول يرجّ السماوات ويوقظ البشر. ذلك أن الديك السماوي هو سَلَفُ الـ«يانغ»، المبدأ الذكري للكون. له ثلاث قوائم ويبني عشّه على شجرة «فوسانغ» التي يُقدّر ارتفاعها بآلاف الأمتار والتي تنبتُ في بلاد الفجر. صوتُ الديك السماويّ مُرعِد، ومظهرُه بهيّ. يبيضُ بيضاً تفقس منه فراخ ذات أعرافٍ حمراء تصاحبُ صياحه كلّ صباحٍ كأنّها الأصداء. جميع ديوك الأرض من ذريّة الديك السماوي الذي يُسمّى أيضاً **طائر الفجر**[1].

(1) «شبه طائر من نور يستطيع الناظر أن ينظر إليه لأنّه يملأ بصرَه، فإن ارتفع على أعلى الرقل يرون البحر يسكن والأمواج تهدأ، ويكون ذلك دليل السلامة، ثمّ إنّه يُفقَد فلا يدرون كيف ذهب.» (القزويني)

الجنيّات

اسمهنّ مشتقٌّ من المفردة اللاتينية *fatum* (مصير، قَدَر). لهنّ دورٌ سحري في الحوادث البشريّة. قيل إنّ الجنيّات هنّ الأكثر عدداً والأجمل والأكثر رسوخاً في الذاكرة من بين الآلهة الدنيا. ولا يقتصر وجودهنّ على منطقة واحدة أو حقبة واحدة. الإغريقُ والأسكيمو والهنود الحمر يسردون قصصَ أبطال حظوا بحبّ هذه المخلوقات العجيبة. غير أنّ مغامرات كهذه تبقى محفوفة بالمخاطر؛ ذلك أن الجنيّة، إذا قَضَت هواها، قد تُميت عشّاقها.

يُزعَمُ في إيرلنده واسكتلنده أنّ للجنيّات مساكنَ في جوف الأرض حيث يحتجزنَ الأطفال والرجال الذين يقعون في إسارهنّ. ويؤمن الناس أنّهنّ يسحرنَ رؤوس السهام الحجريّة التي تُنبَشُ في الأرياف وتُعزى إليها فضائلُ طبابة مُعجِزة.

تهوى الجنيّات اللونَ الأخضر، والغناءَ والموسيقى. في أواخر القرن الثامن عشر، ألّف رجل دين اسكتلندي من ناحية أبربويل، يُدعى المحترم كيرك، مبحثاً سمّاه «**جمهورية الإلف والجنيات والعُظُم السريّة**». وفي سنة 1815، عمد السِير والتر سكوت إلى طباعة هذا المؤلَّف المخطوط. يُقال إنّ المحترم كيرك قد خُطِفَ من قبل الجنيّات لأنه أفشى أسرارهنّ. وفي المياه الإيطالية ترفع الجنيّة مورغان السرابَ لكي ينخدعَ الملاّحون فيضلّوا.

الفيل الذي تنبّأ بولادة بوذا

قبل مجيء المسيحيّة بخمسمائة سنة، رأت ملكة النيبال مايا، في منامها أنّ فيلاً أبيض قادماً من «جبل الذهب» يدخلُ في جسدها. كان هذا الحيوان الحُلُميّ بستّة أنياب عاجيّة مطابقة للأبعاد الستّة للمكانِ الهندوسي: أعلى وأسفل وأمام وخلْف وميسرة وميمنة. تنبّأ فلكيو الملك بأنّ مايا ستنجب ابناً من شأنه أن يغدو إمبراطور العالم أو توّاب الجنس البشري. النبوءة الثانية، كما نعلم جميعاً، هي التي تحقّقت.

في الهند يُعتبَر الفيل حيواناً أليفاً. واللون الأبيض هو شارة تواضع، والعدد ستّة هو عدد مقدّس.

القرين

إذ توحي به أو تنبّه إليه المرايا، وصفحات المياه والأشقّاء التوائم، من الثابتِ أنّ مفهوم القَرين هو مفهومٌ مشتركٌ لدى بلدان كثيرة. وقد يجوز أنّ مأثوراتٍ من قبيل «الصديق هو أنا آخر» لفيثاغورُس أو «أعرف نفسك بنفسِك» الأفلاطونية مستلهمةً منه. في ألمانيا سُمّيَ الـ *Doppelgaenger*؛ وفي اسكتلنده الـ "*Fetch*" لأنّه يأتي بحثاً (*fetch*) عن الناس لكي يصطحبهم إلى الموت. إنّ وقوف المرء إزاء ذات نفسِه لهو مدعاة شؤمٍ إذاً؛ وتروي أنشودة "*Ticonderoga*" المأسوية لروبرت لويس ستفنسون حكاية خرافية حول هذا الموضوع. ولنتذكّر أيضاً لوحة روسيتّي الغريبة "*How they met themselves*"[1]، حيث يقف عاشقان إزاء نفسيهما عند غروبِ غَيْضة. وقد نسوق أمثلة مشابهة من أعمال هاوثورن ودستويفسكي وألفريد دو مُوْسّه.

على الضدّ من ذلك، لم يكن ظهور القرين، في معتقد اليهود، نذير موت وشيك. بل اليقين ببلوغ حالٍ نبوية. هذا ما يفسّره لنا

(1) كيف التقيا نفسيهما.

غريشوم شولِم. ويرد في التلمود خبرٌ يُنبئنا عن حالِ رجلٍ كان يبحث عن الله فوجد نفسَه قُبالةَ نفسِه.

في قصّة إدغار بو، «وليم ولسون»، نجد أنّ القرين هو ضمير بطل الحكاية. فيقتله هذا الأخير ويموت. وفي أشعار ييتس، القرين هو مقلبنا، ضدّنا، المكمّل لنا، ذاك الذي لسنا هو، ولن نكون.

أمّا بلوتارك فقد كتبَ أنّ الإغريق أطلقوا اسمَ «ذات نفسي الأخرى» على ممثّل أيِّ ملك.

التنين

للتنّين القدرةُ على اتخاذ أشكالٍ عديدة، غير أنها عصيّة على الفهم. نتخيّله، بالإجمال، برأس حصان، وذيل أفعى، وجناحين جانبيين كبيرين وأربعة مخالب لكلّ منها أربعة أظافر. كما يُحكى عن أوجه شَبَهِه التسعة: ذلك أن قرنيه يشبهان قرني الأيل، ورأسه رأس الجمل، وعينيه عيني شيطان، ورقبته رقبة أفعى، وبطنه بطن رخويّة، وحراشفه حراشف سمكة، ومخالبه مخالب نسر، وأخمص أقدامه أخمص أقدام نمر، وأذنيه أذني ثَوْر. ثمة أجناس منه تعوزِها الآذان فتسمع بواسطة قرونها. من الشائع تصوّره بلؤلؤة تتدلّى من عنقه هي شعار الشمس. في هذه اللؤلؤة يكمن سلطانه. وإذا نزعت عنه يغدو مسالماً.

تنسب إليه الحكاية صلةَ قرابةٍ بالأباطرة الأوّلين. لعظامه وأسنانه وريقِه فضائل طبيّة. بإمكانه، إذا شاء، أن يكون مرئياً لأبصار الناس أو أن يكون لا مرئياً. وفي فصل الربيع يصعد إلى السماء؛ في فصل الخريف يغوصُ في لجّة المياه. بعضها تعوزه الأجنحة فيحلّقُ من تلقائه. العلمُ يصنّفها أنواعاً. فالتنين السماوي يحملُ على ظهرِه بلاطات الآلهة، وإلاّ لتهاوت على الأرض؛ والتنين الربّاني يولّد

حيوان عظيم الخلقة، هائل المنظر، طويل الجثة عريضها كبير الرأس برّاق العينين، واسع الفم والجوف، كثير الأسنان، يبلع من الحيوان كثيراً يخافه حيوان البر والبحر، إذا تحرك يموج البحر لكثرة قوته، والتنين أول أمره يكون حيّة متمردة تأكل من دواب البر ما ترى، فإذا عظم فسادها يبعث الله تعالى ملكاً يحتملها ويلقيها في البحر، فتفعل بدواب البحر ما كانت تفعله بدواب البر، ويعظم جسمها فيبعث الله تعالى ملكاً فيحملها ويلقيها إلى يأجوج ومأجوج. وروي عن بعضهم أنّه رأى تنيناً سقط فوجد طوله نحو الفرسخين، ولونه مثل لون النمر مفلساً كفلوس السمك، وله جناحان عظيمان على هيئة جناح السمك ورأس مثل التل العظيم كرأس الإنسان، وأذنان طويلان وعينان مدوران كبيران جداً، ويتشعب من عنقه ستّة أعناق طوال، كل عنق نحو عشرين ذراعاً، على كل عنق رأس كرأس الحية.

أمّا خاصية أجزائه، فزعموا أنّ أكل لحمه يورث الشجاعة ولحمه يوضع على عضه ينفع نفعاً بيناً، ودمه إذا طلي به على الذكر وجامع تحصل للمرأة لذّة عظيمة.

الرياح والأمطار لخير البشرية؛ والتنين الأرضي يرسم مجرى السواقي والأنهار؛ والتنين الجوفي يحرس الكنوز المحرّمة على البشر. يؤكّد البوذيون أنّ التنانين ليست أقل عدداً من أسماك بحورهم المتعدّدة المتحدة المركز؛ ففي مكان ما من الكون الفسيح يوجد رقم مقدّس يمثّل عددها الصحيح. أمّا الشعب الصيني فيؤمن بالتنانين أكثر من إيمانه بآلهة أخرى، ذلك أنّه يشاهدها على الدوام في الغيوم المتقلّبة. وبموزاة ذلك كان شكسبير قد لاحظَ أنّ بعض الغيوم له هيئة التنين (*sometimes we see cloud that's dragonish*).

التنين يسود على الجبال، وذو صلة بضَرْبِ الرمل، ويلبث بقرب الأضرحة، ويُعزى نسبه إلى عبادة كونفوشيوس، وهو نبتون البحار ويظهر على اليابسة. ملوك تنانين البحر يقطنون قصوراً مشعّة تحت المياه ويتغذّون من أحجار عين الهر واللآلئ. وعددهم خمسة: أرفعهم شأناً يقيم في الوسط، والآخرون عند الجهات الأربع. طول أحدهم يبلغ فرسخاً؛ وإذا بدّلوا مواضعهم جعلوا الجبال ترتطم ببعضها بعضاً. تكسوهم شُكّةٌ من الحراشف الصفراء. وتحت الفكّ الأسفل لهم لحية؛ الذيل والسيقان مكسوة بالوبر. جباههم بارزة فوق العيون الملتهبة، وآذانهم ضئيلة الحجم، ثخينة، وألسنتهم طويلة وأسنانهم مسنّنة. أنفاسهم تغلي الأسماك، وانبعاثات أبدانهم تشويها. وعندما يطفون على سطح المحيطات يثيرون الدوّامات والأعاصير؛ عندما يحلّقون، يثيرون العواصف التي تقتلع سقوفَ بيوت المدن وتغمر الحقول بمياه الفيضانات. إنهم خالدون ويتواصلون فيما بينهم على الرغم من المسافات التي تباعد بينهم ولا حاجة بهم إلى الكلمات. وفي الشهر الثالث يتقدّمون بتقريرهم السنوي إلى السماوات العليا.

لطالما كان التنين، ولقرون من الزمن، شعاراً إمبراطورياً. وقد سمّيَ عرش الإمبراطور بـ **عرش التنين**، وسمّيَ وجه الإمبراطور بـ **وجه التنين**. ولكي يُعلَن عن موت الإمبراطور كان يقالُ إنّه صعد إلى القبّة السماوية على ظهر تنين.

تربط المخيّلة الشعبية بين التنين والغيم، وبينه وبين المطر الذي يأمل المزارعون هطولَه، وبينه وبين الأنهار. **الأرض تتحدّ بالتنين** هو

قولٌ شائع للتدليل على المطر. ونحو القرن السادس أنجز تشانغ سنغ-يو لوحة جدارية يمْثُلُ فيها أربعة تنانين. غير أنّ المتفرّجين اجتنبوها مقاطعين لأنه أغفل رسم العيون. وإذ أثار هذا الأمر غضبَ تشانغ حمل أقلامه مجدداً وأكملَ اثنتين من الصور الضريرة. وإذ ذاك «عجّ الهواء بالبروق والرعود، وتصدّع الجدار وصعد التنينان إلى السماء. غير أن التنينين الآخرين البلا عينين لبثا في موضعهما».

التنين الصيني له قرنان ومخالب وحراشف وعموده الفقري به أشواك منتصبة. وفي العادة يمثُل في الأذهان ذا لؤلؤة، يبتلعها أو يبصقها؛ وفي هذه اللؤلؤة يكمن سلطانه. وإذا ما انتزعت منه يغدو مسالماً.

يحدّثنا تشوانغ- تشيو عن رجل قوي البأس، أمكنه، عقِبَ سنوات ثلاث من التدريب الشاق، أن يجيد فنَّ قتلِ التنانين، لكنّه لم يجد، في بقية عمره، سانحة واحدة لمزاولة ما أجاده.

التنّين الصيني

يُنبئنا علمُ نشأة الكون الصيني بأنّ **العشرة آلاف كائن** (العالم) تولّد من الترجّح المتناغم لمبدأين متكاملين وسرمديين، هما الـ«يِن» (Yin) والـ«يانغ» (Yang). ممّا يتلاءمُ واليين يُذكَرُ التركيز والعتمة والسلبيّة والأعداد الزوجيّة والبَرْد؛ وممّا يتلاءم واليانغ يُذكرُ النَّماء، والنور، والانطلاق، والأعداد المفردة والحرّ. أمّا رموز اليين فهي المرأة والأرض، واللون البرتقالي، والوديان، ومجاري الأنهار والنمر؛ فيما رموز اليانغ هي الرجل والسماء واللون الأزرق والجبال والأركان والتنّين.

التنّين الصيني، أي الـ«لونغ»، هو أحد الحيوانات السحرية الأربعة. (والأخرى هي القارِنُ، والعنقاء، والسلحفاة.) أمّا التنّين الغربي فهو في أفضل الأحوال مرعبٌ، وفي أسوأ الأحوال، مثير للضحك؛ في المقابل، يمتلك الـ«لونغ»، بحسبِ الأخبار المنقولة، طباعاً إلهية وهو كملاكٍ قد يكونُ أسداً أيضاً. هكذا نقرأ في **«مذكّرات تاريخية»** لمؤلّفها سّو-ما تسيان، أنّ كونفوشيوس ذهبَ ذات يوم لاستشارة أمين المحفوظات أو أمين المكتبة لاو تسو، وأنه صرّح إثرَ الزيارة قائلاً:

- العصافير تحلّق، والأسماك تسبح والحيوانات تعدو. ومَن يعدو قد يوقفه شَرَكٌ، ومن يسبح قد توقفه شبكة، ومَن يحلّق قد يوقفه سهم. ما عدا التنين؛ لا أدري كيف يمتطي الريح ولا كيف يبلغ السماء. اليوم قابلتُ لاو تسو ويسعني القولُ إنني رأيتُ التنين.

تنّين أو حصان - تنّين ظهر فجأة من النهر الأصفر وأوحى لأحد الأباطرة الرسمَ الدائري الذي يرمز إلى ترجّح اليانغ واليين؛ ملك كان يملكُ في اسطبلاته تنانين ركوب وتنانين سخرة؛ ملك آخر كان يتغذّى بلحم التنانين وكانت مملكته مزدهرة. وتدليلاً على مخاطر الشهرة، كتب شاعر كبير: «مصير القارِن أن يُجعلَ لحماً مقدّداً، أمّا التنّين فلحمه حلوى.»

بحسبِ مصنّفِ الـ«يي - كينغ» (**«كتاب المتغيّرات»**)، غالباً ما يكون التنين مرادفاً للحكمة.

مُلتَهِمُ الظلال

ثمّة نوع أدبي غريب يزدهرُ بمنأى عن العصور والأمم: دليل الموت في مناطق ما وراء الأرض. وليس كتاب **السماء والجحيم** لسويدنبرغ، والمصنّفات الغنوصيّة، وكتاب أهل التيبت ***Barde Thodol*** (وهو عنوان ينبغي أن يُترجم بحسب إيفانس ـ فنتس، على النحو التالي: **التحرّر بالسماع على سطحِ ما بعد الموت**) و كتاب **الموتى المصري**، سوى نماذج من هذا الأدب وغيرها كثير. وقد استأثرت «مطابقات وتباينات» المَثَلين الأخيرين باهتمامِ المتأدّبين؛ يكفي أن نذكّر في هذا الصدد أنّ كتاب أهل التيبت يزعم أنّ العالم الآخر وهميّ كهذا العالم، فيما يزعم الكتاب المصريّ أنّ العالم الآخر حقيقيّ وموضوعي.

في النصّين نعثر على ديوان للآلهة، وبعضها لها رأس قِرد؛ وفي النصّين نجد توازناً بين الفضائل والخطايا. في **كتاب الموتى**، ريشةٌ وقلبٌ يحتلاّن كفّتي الميزان؛ وفي كتاب **التحرّر بالسماع**... حصاتان صغيرتان إحداهما بيضاء اللون، والأخرى سوداء اللون. عند أهل التيبت تقوم الشياطين مقامَ الجلاّدين الغاضبين؛ وعند المصريين، ملتهمو الظلال.

يحلِف الميت أنّه لم يكن مسبّباً لجوعٍ أو دموع، وأنه لم يقتل

ولم يحرّض على قتل، وأنه لم يسرق أطعمة الأضرحة، وأنه لم يزوّر الأوزان أو المقاييس، وأنّه لم يحرم فمَ الطفل من الحليب، أو الحيوانات من العشب، وأنّه لم يتخذ الطيور آلهةً.

إذا كذَبَ يحيله الاثنان وأربعون قاضياً إلى الملتهم «الذي له رأس تمساح وجذع أسد ومؤخّر فرس نهر». ويساعده في مهمّته هذه حيوان هو الـ«باباي» والذي لا نعرف عنه سوى أنّه مخيفٌ وأن بلوتارك قال إنّه جبّار، والد خرافة.

سَردٌ يستند إلى تجربةٍ ما لَقِنَته وشاهدته وعاشته السيّدة جاين ليد في لندن سنة 1694

من بين مؤلّفات الكاتبة الإنكليزية، العمياء الزاهدة، السيّدة جاين لِيْد (أو لِيده) هناك كتاب «**عجائب خلْقِ الله كما تجسّدت في تنوّعِ العوالم الثمانية، وكما عاينتها المؤلّفة**» (*The Wonders of God's Creation manifested in the variety of Eight Worlds, as they were known experimentally unto the Author*) (لـنـدن، 1695). بعيد تلك الحقبة، وفيما طارت شهرة السيّدة لِيْد مطبقةً آفاق هولنده بأسرها وألمانيا، ترجم أحد المتأدبين المتحمّسين كتابها إلى اللغة الهولندية. وكان يُدعى هـ. فان آميدن فان دويم (H. van Ameyden van Duym) ولكن فيما بعد، عندما شكّك بعض المريدين الغيورين في صحّة بعض المخطوطات، تعيّن إعادة ترجمة ترجمات فان دويم إلى الإنكليزية. في الصفحة 340 (10 ب) من «**العوالم الثمانية**» نقرأ الآتي:

«ملاذ السمندل المفضّل هو النار؛ وملاذ ربّات الوحي الهواء؛ والحوريّات ملاذها المياه الجارية والغُنُوم ملاذها الأرض، غير أنّ المخلوق الذي ماهيّته الغبطة ملاذه في كلّ مكان. أعني ما في

الصخب، حتّى زئير الأسود، وولولة بُومِ الليل، ونحيب وأنين الكائنات حبيسة جهنّم، هو في سمعها عَذْبٌ كالموسيقى. وأقوى ما في الروائح، حتّى نتانة التحلّل الحرّيفة هي في شمّها زكيّةٌ كعطر الورود والزنابق. وأشدّ ما في الطعوم، حتّى وليمة غيلان الميثولوجيا هي بطراوة الخبز الطازج والجعة المنكّهة. جوّالاً عند الظهيرة بين بقاع الأرض القفر، يُخيّل إليه أنّه يتّقي الحرّ تحت ظلّةٍ من فِرَقِ الملائكة. فمن يبحث، بدأبٍ، عن هذه الغبطة يبحث عنها حيثما كان، حتّى في أشدّ الأماكن إظلاماً وأكثرها خِسّةً في هذا العالم والعوالم السبعة الأخرى. ولن يكون حدّ السيف إذا اخترق جسمه سوى باعث لذّة ربّانية خالصة. أعيننا، بالوكالة، قد أُعطِيناها لكي نتتبع طريقَه؛ وتنبئنا الحكمةُ بأنّ أعطية كهذه إنما يُعطاها الطفلُ، أحياناً.

شياطين اليهوديّة

يؤمن التطيُّر اليهودي بوجود كونٍ مسكون بالملائكة والشياطين كامنٍ بين عالم الجسد وعالم الروح. ويتجاوز عدد ساكنيه جميع الاحتمالات الحسابية. وعلى مرّ الزمن، أسهمت مصر ومملكة بابل وفارس في تشكّل هذا الكون المتوهّم. ربّما بسبب تأثير المسيحيّة - على ما يذهب إليه تراشتنبرغ _ لم يحظ علم الشياطين بالاهتمام الذي حظي به علم الملائكة.

ومع ذلك، لنقتبس عن كتح متيري، سيّد أواسط النهار والصبفيّات القائظة. التقاه أولادٌ كانوا في طريقهم إلى المدرسة؛ ماتوا جميعهم ما عدا اثنين. خلال القرن الثالث عشر، اكتظّ علم الشياطين اليهودي بدُخَلاء لاتينيين، فرنسيين وألمان، وانتهى بهم المطاف أن اختلطوا بالشياطين الذين يذكرهم التلمود.

العنقاء الصينية

كتب الشرائع الصينيّة غالباً ما تكون مخيّبةً لآمالنا، ذلك أنها تفتقر للمؤثِر الذي عودّتنا عليه التوراة. فعلى نحوٍ مباغت تتخلّل سياقها المعقول لَفْتةٌ حميمة تثير مشاعرنا. مثلاً كتلك السالفة التي يؤتى على ذكرها في الكتاب السابع لـ «منتخبات كونفوشيوس»:

يخاطبُ المعلّمُ مريديه قائلاً:

- يا لهذا الدَرْك الذي بلغتُه! منذ زمان بعيد لم أرَ في المنامِ الأمير تشو.

أو هذه السالفة الأخرى من الكتاب التاسع:

قال المعلّم:

- العنقاء لا تأتي، وما من علامةٍ تلوحُ من النهر. لقد قُضيَ أمري.

«العلامة» (بحسب الشروح) تحيلُ إلى كتابةٍ على ظهر سلحفاة مسحورة. أمّا العنقاء (Feng)، فهي طير ذو ألوان زاهية، أشبه

أعظم الطيور جثة وأكبرها خلقة تخطف الفيل كما تخطف الحدأة الفأر، كان في قديم الزمان يختطف من بيوت الناس فتأذوا منه من جناياته إلى أن سلب يوماً عروساً مجلوة فدعا عليه حنظلة النبيّ عليه الصلاة والسلام فذهب الله به إلى بعض جزائر البحر المحيط تحت خط الاستواء وهي جزيرة لا يصل إليها الناس، وفيها حيوانات كثيرة كالفيل والكركند والجاموس والنمر والسباع وجوارح الطير والعنقاء لا تصيد منها لأنّهم تحت طاعتها، وإذا أتى بشيء من الصيد يأكل منه والباقي تأكل منه الحيوانات التي تحت طاعتها، ولا تصيد إلاّ فيلاً أو سمكاً عظيماً أو تنيناً، فإذا فرغ منه يخلي البقية لها ويصعد إلى موضعه ويتفرج على أكلها، وعند طيرانه يسمع من ريشه صوت كهجوم السيل أو صوت الأشجار عند هبوب الريح. وحكي عن بعض التجار قال: ضللنا الطريق في البحر المحيط وتحيرنا فإذا نحن بسواد عظيم كغيم مظلم فذكر الملاحون أنّه العنقاء فتبعناه حتى دخلنا تحت ذلك السواد ثم فتحنا اللسان بالدعاء له فلا زال يمشي بنا حتى وجدنا الطريق ثم غاب عنا، وذكروا أنّ عمر العنقاء ألف وسبعمائة سنة وتتزاوج إذا أتى عليها خمسمائة سنة فإذا حان وقت بيضها يظهر بها ألم شديد فيأتي الذكر بماء البحر في منقارها ويحقنها به فتخرج البيضة عنها فيحضن الذكر والأنثى تمشي وتصيد، ويفرخ البيض بمائة وخمسة وعشرين سنة فإذا كبر الفرخ فإن كان أنثى فالعنقاء تجمع حطباً كثيراً والذكر يوقد بمنقاره ناراً ويضرم ذلك الحطب والأنثى تدخل تلك النار وتحترق والفرخ يبقى زوج الذكر وإن كان الفرخ ذكراً فالعنقاء الذكر يفعل مثل ذلك ويبقى الفرخ زوج الأنثى. وقد ذكروا في العنقاء أقوالاً عجيبة أعجب ممّا ذكرنا لكنها لم تكن مستندة إلى قائل يعتمد فاعتمدنا على هذا القدر.

بالتُدْرُجِ والطاووس. وكان هذا الطير، في عصور ما قبل التاريخ، يزور الحدائق وبلاطات الأباطرة الفاضلين كدلالةٍ مرئية على الحظوة السماوية. أمّا الذكر منها، وله ثلاث قوائم، فكان يقطن الشمس.

في القرن الأوّل من زماننا هذا، أنكر الملحد المقدام وانغ تشونغ أنّ العنقاء نوعٌ من الطير معلوم. وجاهر بالقولِ إنّ، على هذا النحو، تستحيلُ الحيّة سمكةً، والجرذ سلحفاةً، ويتخلّق الأيّل، في عهود الرخاء العميم، في هيئة قارِن، وذكرُ الإوَزّ في هيئة عنقاء. وعزا هذا التحوّل إلى «السائلِ المُلائم» الذي أتاحَ، قبل مجيء المسيحيّة بألفين وثلاثمائة وخمسةٍ وستين عاماً، أن ينبتَ في بلاط ياو، وهو أحد الأباطرة الصالحين، عشبٌ قرمزيّ اللون. وكما هو واضحٌ لنا جميعاً، كان خبره ناقصاً أو كان، بالأحرى، مغالياً.

في البقاعِ الجهنميّة يوجد صرحٌ وهميّ يُدعى «برج العنقاء».

السفنكس

سفنكس الصروح المصريّة (الذي أسماه هيرودوتُس السفنكس ذا الرأس البشري، لكي يميّزه عن السفنكس اليوناني) هو أسدٌ رابضٌ على الأرض برأس إنسان؛ يُعتَقَد أنّه كان يمثّل سلطانَ الملك ويحرس الأضرحة والقبور. بعضها الآخر، في دروب الكرنك، له رأس جَدْي، حيوان آمون المقدّس. أشكال أخرى من السفنكس، ملتحية ومتوّجة، نجدها في الصروح الأشورية، ومثلها مألوف في الفصوصِ الفارسيّة. أمّا بلّينُس، في ثَبتِ الحيوانات الأثيوبية، فيُجمِلُ في عدادها أشكالاً أخرى لا يوضح من سماتها إلاّ الفروةَ الدكناء الضاربة إلى الحمرة والثديين المماثِلَيْن.

للسفنكس اليوناني رأس المرأة ونحرها، وجناحا طير، وجذع الأسد وقوائمه. وهناك آخرون يزعمون أنّ له جذع كلب وذيل أفعى. يُحكى أنّه كان يحيل أرضَ طيبة إلى قفرٍ بإخضاعَه البشرَ لامتحانِ الألغاز (إذ كان له صوت إنسان) وبالتهامه من منهم لا يجيد حلّها. وذات مرّة خاطب أوديب، ابن جوكاست، سائلاً:

- ما هو المخلوق الذي له أربع أقدام أو قدمان أو ثلاث أقدام، وكلّما ازداد عددها ازداد وَهَناً[1]؟

---

(1) هذه هي أقدم الصيغ. وقد أضاف عليها الزمانُ مجاز قوله إنّ حياة الإنسان نهارٌ

أجاب أوديب أنّه الإنسان الذي يحبو في الطفولة على أربع، وعندما يبلغ سن الرشد يمشي على اثنتين، وفي شيخوخته يمشي مستعينا بعكّاز. وإذ وُجِدَ حلّ اللغز، هوى السفنكس من على قمّة الجبل.

اقترح ديكوينسي، نحو العام 1894، تفسيراً ثانياً قد يكون مكمّلاً للتفسير التقليدي. فهو يرى أن موضوع اللغز لم يكن الإنسان بعامّة بقدر ما كان أوديب ذاته، كفرد، هو البائس واليتيم في طفولته، الوحيد في بلوغه، والمنكئ على أنتيغونا شيخاً ضريراً يائساً.

واحد. أمّا صياغتها اليوم فقد غدت كالآتي: ما هو الحيوان الذي يسير على أربع عند الصباح، وعلى اثنتين عند الظهر، وعلى ثلاث عند المساء؟

شياطين سويدنبرغ

شياطين إمانويل سويدنبرغ (1688 - 1772) لا يشكّلون نوعاً؛ بل يتحدّرون من الجنس البشري. إنهم أفراد يختارون، بعد الموت، الجحيم. ليسوا سعداء في أرض المستنقعات والصحاري والغابات والقرى التي تلتهمها النار، والمواخير والأوكار المعتمة هذه، لكنّهم سيكونون أشد تعاسة في السماء. شعاعٌ من نور سماوي يسقط احياناً على الشياطين؛ فيكون وقعه أشبه بحرقٍ أو رائحة حرّيفة. يحسبون أنفسهم من ذوي الحُسْنِ غير أنّ الكثيرين منهم لهم وجه بهيمة أو مجرّد كتلة لحم، أو لا وجه لهم على الإطلاق. يحيون في حال من التباغض والعنف المسلّح؛ إذا اجتمعوا فلكي يدمّروا بعضهم بعضاً أو لكي يدمّروا أحداً آخر. يحظر الله على البشر والملائكة أن يرسموا خارطة الجحيم، لكننا نعلم أنّ لها شكل الشيطان. وفي الغرب تقع أبشع جهنّمات النارِ واشدّها وطأة.

ليليث

«ذلك أنّ قَبْل حوّاء كانت ليليث»، جاء في نصّ عبري قديم. الشاعر الإنكليزي دانتي غابريال روسيتّي (1828 - 1882) استلهم هذه الأسطورة في نظمِه "*Eden Bower*". كانت ليليث أفعى؛ وكانت أولى زوجات آدم وأنجبت له «أبناء نَضِرين وبناتٍ بهيّات». بعد ذلك خلق الله حوّاء. ولكي تنتقم ليليث من زوجة آدَم الآدميّة، حثّتها على تذوّق الثمرة المحرّمة وأن تحبل بقايين شقيق هابيل وقاتله. هذه هي الصيغة البدائية للأسطورة التي استلهمها روسيتّي. في العصر الوسيط أدّى شيوع لفظة Layil، التي تعني، بالعبرية، «لَيْل»، إلى تحوّلٍ في هذه الأسطورة. كفّت ليليث عن كونها أفعى لكي تغدو روحاً ليليّة. في بعض الأحيان تكون ملاكاً يحرس توالد البشر. وفي أحيان أخرى تستحيل أبالسةً تهاجمُ النائمين في أماكن معزولة أو السائرين على الدروب. في المخيّلة الشعبية تتخذ عادةً هيئة امرأةٍ عَبْلةٍ صموت، ذات شعرٍ طويلٍ أسود.

السَمَنْدَر

هو ليس فقط تنيناً ضئيل الحجم يحيا في النار؛ بل هو أيضاً (إذا صَدَقَ معجم الأكاديميّة)، «دويبة طاعمة حشرات ذات جلد أملس، أسود اللون ذي رقش صفراء متوازية». من هاتين السِمَتَيْن الأشهر هي الخرافية، فلا يعجبنّ أحدٌ إذاً لما أفردناه لها في متنِ هذا الكتاب.

في الكتاب العاشر من **تاريخه**، يقول بلّينُس إنّ السَمَندَر هو من البرودة بحيث أنّ النارَ تخمد على الفور إذا مسّته. وفي الكتاب الحادي والعشرين يفكّر في الأمر ملياً، مشيراً، من دون اقتناع، إلى أنّ السمندر إذا حباه الملوك المجوس بهذه المزيّة حقّاً لأمكنه استخدامها لإطفاء الحرائق. وفي الكتاب الحادي عشر، يتحدّث عن حيوان مجنّح ذي أربع، هو البيرالّيس الذي يقطن جوف النار في مصاهر المعدن في قبرص. وإذا خرج منها حلّق لمسافة قصيرة ثمّ هَوَى على الأرض ميتاً. وقد اشتملت أسطورة السمندر المتأخرة على أسطورة هذا الحيوان المنسيّة.

اللاهوتيون اتخذوا طائر الفينيق برهاناً على بعث الجسد، واتخذوا السمندر مثالاً على ما قد تحياه الأجساد في النار. في الكتاب الحادي والعشرين من «مدينة الله» للقديس أغسطينُس، أُفرِدَ

«يقال له مسندل يشبه الفأر وليس بفأر، يوجد ببلاد غور، تدخل النار ولا تحترق ثم تخرج من النار وقد ذهب وسخها وصفا لونها وزاد بريقها، ولا يتأذى شعرها ولا جلدها ولا لحمها من النار، فسبحان من لا يعرف دقائق حكمته ولطائف صنعه إلاّ هو. والملوك يتخذون من جلودها منديل الغمر لأنّه في غاية النعومة يمسحون به أيديهم، فإذا توسخ يلقونه في النار ليذهب وسخه ويخرج نظيفاً، وذكروا أنّ من أخذ جرذاً وقطع ذنبه وأخصاه ثم أطلقه يأكل الجرذان والفيران أكلاً ذريعاً لا يغلبه شيء حتى الهرة وابن عرس، وتحدث فيه شجاعة وجراءة وإقدام، وأصحاب الأنابير والبيادر عرفوا ذلك فيأخذونه ويقطعون ذنبه ويسيبونه فلا يترك جرذاً ولا فأراً، ومن شق فارة وجعلها على موضع النصل أو الشوك يخرجه، وتحرق الفأرة وتسحق وتخلط بالدهن ويطلى به موضع الصلع ينبت الشعر.

(...) رأسه يشد في خرقة كتان على رأس المتألم يسكن وجعه وينفع من الصرع، عينه تشد على قلنسوة إنسان يسهل عليه المشي، وإذا دخل على أحد يغفل عنه أكثرهم، وإذا علقت على من به حمى الربع أبرأته، مرارة السمندل تسقى لمن به جذام يزول عنه، دمه يطلى به القضيب يقوى على الباه تقوية عظيمة.

فصلٌ تحت عنوان «عمّا إذا كان بوسع الأبدان أن تكون مُخَلّدةً في النار»، جاء في مطلعِه:

«لِمَ يتعين عليّ البرهان، إن لم يكن غرضي إقناع الجاحدين، أنه ليس فقط من الجائز أنّ أبدان البشر، النابضة الحية، لا تتفسّخ مطلقاً ولا تتحلّل مع الموت، بل أنها أيضاً تدومُ في أهوالِ النار السرمدية؟ ذلك أنهم لا يرتضون عَزْوَنا هذه المعجزة إلى قدرة العليّ

القدير برهاناً، ويسألون البرهان عليها بالمَثَل الملموس. وردّنا على هؤلاء أنَّ ثمّةَ حيواناتٍ، قابلة للفسادِ لأنها فانية، ومع ذلك هي تحيا في جوف النار.»

يستعير الشعراء السمندر والفينيق من باب الجزالة الشعرية. على غرار كويفيدو في سونيتات الكتاب الرابع من «البرناس الأسباني»، الذي «ينشد مآثر الحبّ والجمال»:

أجعله حقيقةً ذلك الفينيق في النار
المضطرمة، حيث أولدُ من جديد إذ يُمَتُ حياً،
وأقيمُ برهاناً على رجولةِ اللهيب،
وعلى كونهِ أباً، وله ذرية.
السمندر الباردُ، الذي، في زعمي،
يُبطِلُ يقينَ العقيدة،
فهوَ في جوف النيران التي أشربُ عطَشاً،
يقيمُ في قلبي، ومن دون أن يشعر...

نحو منتصف القرن الثاني عشر، جرى بين الأمم الأوروبية تداولُ إرشاد حبريّ مزيّف موجّه من الأب يوحنّا، ملك الملوك، إلى الإمبراطور البيزنطي. تتحدّث هذه الرسالة التي هي أشبه بثبتٍ للعجائب، عن نمال عملاقة تنقب الذهب، وعن نهر أحجار، وعن بحر رمال وأسماك حيّة، أو عن مرآة شاهقة تعكس كلّ ما يجري في أنحاء المملكة، وعن طيف محفور في زمرّدة، وحصاة تجعل الأشياء خفيةً أو تنير الليل. ونقرأ في إحدى فقراتها ما يلي:

«حقولنا تنتج الدودة التي تدعى سمندر. والسمندَر يحيا في النار ويصنع شرانقَ تعالجها نساء البلاط وتستخدمها لنسج الأقمشة والملابس. ولكي يغسلن وينظفنَ الأقمشةَ يرمينها في النار.»

هذه الأقمشة والأنسجة غير قابلة للاحتراق والتي تُغسَل بالنار، يرِدُ ذكرُها في مؤلّف بلّينُس (XIX, 4) وفي مؤلّف ماركو بولو (XXXIX). غير أنّ هذا الأخير يُضيفُ في معرض التعريف قائلاً: «السمندَر ماهيّة، وليس حيواناً.» في البداية لم يصدّق أحدٌ ما ذهبَ إليه. فالأقمشة المنسوجة من الأمْيَنْت كانت تباعُ على أنها جلد سمندَر وكانت برهاناً لا يُدحَض على وجود السمندَر.

في بضع صفحاتٍ من «حياة»، يكتب بنفينوتو شيلّيني أنّه في الخامسة من عمره رأى دويبةً شبيهة بالسحليّة وهي تلعب في النار. وحكى لأبيه حقيقةَ ما رأى. فقال له أبوه إنّ الدويبة هي سمندَر وصفعه بقوّة على إليته لكي تبقى هذه الرؤية المذهلة راسخة في ذاكرته.

تُعتَبَرُ دُوَيبات السمندَر، على المستوى الرمزي والخيميائي، أرواحاً جوهريّة في ماهيّة النار. وتنبئنا هذه الصفة، كما يُنبئنا أحد براهين أرسطو الذي ذكره شَيْشَرُون في الكتاب الأوّل من مصنّفه "*De natura deorum*"، بالسبب الذي لأجله مال الناسُ إلى الإعتقاد بالسمندَر. وكان الطبيب الصقلي أمبذقليس الأغريجنتي قد صاغ النظريّة القائلة بـ«جذور الأشياء» الأربعة، التي منها يتأتّى الاتحاد والتفرقة الناجمان عن «الشِقاق» و«الحبّ»، وكيف ينشأ عنها تاريخ الكون. لا وجود للموت. هناك فقط جزيئاتٌ من «جذور» يسمّيها

اللاتينيون عناصرَ، هي التي تتفرّق. وهذه العناصر هي النار والتراب والهواء والماء. وهي غير مخلوقة، ولا يغلب أحدها الآخر. نحن نعلم (أو نحسب أننا نعلم) اليوم أن هذا الاعتقاد خاطئ، لكنّ الناس تشبّثوا به، وثمة إجماع على أنّه كان اعتقاداً مفيداً. «إنّ العناصر الأربعة التي منها يتكوّن العالم وتضمن استمراره والتي ما زالت ماثلة في الشعر وفي المخيّلة الشعبية لها تاريخٌ طويل ومجيد»، يقول تيودور غومبرز. فكيف إذا كان الاعتقاد يفترض المساواة بين العناصر الأربعة. فإذا وجدت حيوانات (تسعى) على التراب وفي الماء، فلا بدّ إذاً أن توجد حيوانات (تسعى) في النار. وكان لا بدّ، حفاظاً على مصداقية العلم ومكانته، أن تكون دويبات السمندَر موجودة.

في مقالةٍ أخرى سوف نرى كيف اكتشف أرسطو وجود حيواناتٍ هوائية.

أمّا في اعتقاد ليوناردو دافنشي فالسمندر يغتذي من النار والنار تعينه على استبدالِ جلده.

ملكٌ من نارٍ وحصانُه

علّمنا هيراقليتس أنّ العنصر الأوّلي كان هو النار، غير أنّ قوله هذا لم يفضِ به إلى تخيّل كائناتٍ من نارٍ، كائناتٍ قد قُدَّت من مادّة اللهبِ الزائلة المتغيّرة. فمثل هذا الاعتقاد، شبه المستحيل، نجد محاولة للبرهان عليه في مؤلّف وليم موريس: **«الخاتم المُهدى إلى فينوس»** أحد أجزاء مجموعته**«الفردوس الأرضي»** (1868 - 1870). هذه الأبيات نثبتها في ما يلي:

«سيد أولئك الشياطين كان ملكاً مبجّلاً، بصولجان وتاج. كان وجهه مشعّاً بما يشبه اللهب الأبيض، وتقاطيعه كوجه قُدَّ من الحجر؛ غير أنها كانت ناراً متحوّلة، لا من لحم، تعتمل فيها الشهوةُ، ويعتمل الحقد والرهبة. كانت ركوبته عجائبية؛ لم تكن حصاناً أو تنيناً أو بُراقاً؛ كانت تشبه ولا تشبه هذه الدواب، وتتغير كأطياف الحلم.»

ربّما استشعرنا في ما سَبَق بعض تأثّر بالنزعة التشخيصيّة، الملتبسة بعض الشيء، للموتِ كما وردت في **«الفردوس المفقود»** (II, 666-73). فالظاهر أنّ الرأس يحمل تاجاً والبدنُ يمتزج بالظلّ الذي يعكسه من حوله.

الطائر الذي يأتي بالمطر

إلى اعتقادهم بالتنّين، يؤمن المزارعون الصينيون بوجود طائر يأتي بالمطر، يسمّونه «شانغ يانغ». ليس له سوى قائمة وحيدة. في الأزمان الغابرة كان الأطفال يقفزون على قدم واحدة، مقطّبين، منشدين: «سوف يهطل المطر لأنّ شانغ يانغ يقفز.» إذ يُقال إنّه يشرب مياه الأنهار لكي يرشّها مجدداً على الأرض.

حكيمٌ من القدماء استطاع أن يدجّنه وراح يحمله رابضاً على ساعده. ويذكر المؤرخون أنّ هذا الطائر مرّ ذات يوم بعرشِ الأمير «شي إي» متقافزاً مرفرفاً بجناحيه. فسارع الأمير الذي أقلقه تصرّف الطائر إلى إيفاد أحد وزرائه إلى بلاط «لو» لكي يستأنس بمشورة كونفوشيوس. فتنبّأ هذا الأخير بأن الشانغ يانغ سيتسبّب بفيضانات سوف تعمّ المقاطعة والنواحي المجاورة. وأشار عليه ببناء سدود وقنوات. فأخذ الأمير بالنصيحة وتمكّن بذلك من اجتناب كوارث ليست في الحسبان.

غزّالات النروج (Les Nornes)

النورنات في الميثولوجيا النروجية في العصر والوسيط، هنّ الغزّالات. أهمّهنّ، بحسب سنوزّي ستورلوسون الذي عمد، في مطلع القرن الثالث عشر، إلى تصنيف هذه الميثولوجيا المبعثرة، ثلاثٌ؛ وأسماؤهنّ هي **الماضي والحاضر والمستقبل**. وقد يجوز الاعتقاد بأنّ هذا التفصيل الأخير هو من قبيل التَرَف أو الإضافة اللذين يمليهما الهوى اللاهوتي؛ والشعوب الجرمانية لم تكن ميّالةً إلى مثل هذا الضرب من التجريد. يصوّر لنا سنورّي ثلاث فتيات بجوار نبع ماء، تحت شجرة «إيغدراسيل» التي هي العالم. الفتيات يغزلنَ المحتوم من مصيرنا.

الزمن (وهنّ جبلّةُ يديه) قد تغافل عنهنّ، ولكن نحو سنة 1606 كتب شكسبير مأساته «ماكبث» حيث يظهرن في المشهد الأول. إنّهن ثلاث ساحرات يتنبأنَ للمحاربين بالمصير الذي ينتظرهم. يسميهن شكسبير الـ "*weird sisters*"، «الأخوات القاتلات»، الغزّالات. والمشهور أنّ Wyrd في المعتقدات الأنكلوساكسونية هي ألهة صامتة كانت تسودُ على المخلّدين وعلى الموتى.

الحوريّات

فيليبُّس بَرَسيلزُس جعل الماءَ ملاذاً لهنّ غير أنّ القدماء قسّموهنَّ إلى حورياتِ مياه وحوريات برّ. والأخيرات منهنّ مَن يسُدن على الغابات. كانت جنّيات الشَجَر تقيم، خفيّةً عن الأنظار، على الأشجار التي تولد معها وتموت بموتها؛ وساد اعتقاد مفاده أنّ بعضهنَّ خالدٌ أو يعمّر لآلاف السنين. وكانت تُسمّى بالأوقيانيدات أو جنيّات البحر (Nereides) اللواتي منهنّ من يسكنّ البحر. أمّا ساكنات الأنهر فيُسمَّين جنيّات الأنهر (Naiades). ولا يُعرف عددهنّ الفعلي؛ يقدّرهُ هزيودُس بثلاثة آلاف. كانت الحوريّات فتيات رصينات وحسناوات؛ وقد تسبّب رؤيتهنَّ بالعَتَه، وبالموت إذا تراءينَ عاريات. أو هذا ما يقوله بيت شعرٍ كتبه بروبِرس.

كان القدماء يقدّمون لهنَّ العسل والزيت واللبن الحليب. وكنَّ في عداد الآلهة الصغرى فلم تشيّد لهنّ المعابد.

النِسناس

من بين مسوخ «**تجربة القديس أنطوان**» يؤتى على ذكر «النسناس»، وهي مخلوقات «لها عينٌ وحيدة وخدّ وحيد، ويد واحدة وساق واحدة، ونصف بدن ونصف قلب». يزعم أحد الشُرَّاح، ويُدعى جان كلود مارغولان، أنها كائنات اختلقها (الكاتب الفرنسي غوستاف) فلوبير، غير أنّ الجزء الأول من «**ألف ليلة وليلة**» في ترجمة لاين (1839) ينسب ذريّتها إلى تزاوج بين البشر والشياطين. النَسناس - بحسب كتابة لاين للاسم: Nesnas) - هو نصف كائن بشري؛ له نصف رأس ونصف بدن وذراع واحدة وساق واحدة؛ يقفز برشاقة ويقطن قفار حضرموت واليمن. وهو قادر على استخدام لغة تخاطب مبينة؛ بعضها له وجهٌ عند نحره، على غرارِ كائنات البَلِمّة، وذيل كمثل ذيل النعجة. لحمه طريّ ومرغوب. ثمة تشكيلة واسعة من كائنات النسناس ذات الأجنحة الشبيهة بأجنحة خفافيش الليل في جزيرة رائيج (ربّما كانت هي بورنيو الحالية)، وعند أطراف الصين؛ غير أنّ الراوية الشكّاك، يضيف قائلاً: والله أعلم.

يذكر القزويني «النسناس» في سياق ذكره بعض (المخلوقات) المتشيطنة ومنها الشق والنسناس مركب من الشق:

وأشهرها الغول، زعموا أن الغول حيوان شاذ مشوه لم تحكمه الطبيعة وأنّه لمّا خرج مفرداً لم يستانس وتوحش وطلب القفار وهو يناسب الإنسان والبهيمة وأنه يتراءى لمن يسافر وحده في الليالي وأوقات الخلوات فيتوهمون أنّه إنسان فيصد المسافر عن الطريق، وقال بعضهم أنّ الشياطين إذا أرادوا استراق السمع تصيبهم الشهب، فمنهم من احترق ومنهم من وقع في البحر فصار تمساحاً، ومنهم من وقع في البر فصار غولاً. قال الجاحظ: الغول كل شيء من الجن يتعرض للفساد ويكون في ضروب الصور والثياب (...).

وذكر جماعة من الصحابة رضي الله عنهم أنّهم رأوا الغول في أسفارهم، منهم عمر بن الخطاب رضي الله تعالى عنه رأى الغول في سفره إلى الشام قبل الإسلام فضربه بالسيف، وذكر ثابت بن جابر الفهمي رحمه الله عليه أنّه لقي الغول وجرى بينهما ما ذكر (...).

ومنها **السعلاة**: وهي نوع من المتشيطنة مغايرة للغول.

قال عبيد بن أيوب يذكرها:

وساخرة مني ولو أن عينها
رأت ما الاقيه من الهول حبت
أبيت وسعلات وغول بقفرة
إذا الليل وارى الجن فيه أرنت

وأكثر ما توجد السعلاة بالغياض إذا ظفرت بإنسان ترقصه وتلعب به كما تلعب الهرة بالفأة، رايت رجلاً من بلاد أصفهيد ذكر أنّ عندهم من هذا النوع كثير، وذكروا أنّ الذئب ربما يصطادها بالليل يأكلها فإذا افترسها ترفع صوتها تقول: أدركوني فإنّ الذئب قد أكلني، وربما تنادي من يخلصني ومعي مائة دينار يأخذها، والقوم يعرفون

أنّه كلام السعلاة ولا يخلصها أحد فيأكلها الذئب.

ومنها الغدار وهو نوع آخر من المتشيطنة يوجد بأكناف اليمن وربما توجد بتهائم مصر وأعاليها، يلحق الإنسان فيدعوه إلى نفسه فيقع عليه فإذا أصاب الإنسان منه يقول أهل النواحي أمنكوح أم مذعور؟ فإن كان منكوحاً يئسوا منه لأنّ له قضيباً كقرن الثور يقتل الإنسان بغرزه فيه، وإن كان مذعوراً سكن روعه وشجع، والإنسان إذا عاين ذلك يخر مغشياً عليه، وربما لم يكترث لشجاعة نفسه.

ومنها الدلهاب، وهو نوع آخر من المتشيطنة يوجد في جزائر البحار وهو على صورة إنسان راكب على نعامة يأكل لحوم الناس الذين يقذفهم البحر، وذكر بعضهم أنّ الدلهاب إذا تعرض لمركب في البحر وأراد أخذ أحدهم فحاربوه فصاح بهم صيحة خروا على وجوههم فأخذهم.

ومنها الشق، وهو نوع آخر من المتشيطنة صورته كنصف آدمي. زعموا أنّ النسناس مركب من الشق والإنسان يظهر للإنسان في أسفاره. وأذكر أنّ علقمة بن صفوان بن أمية خرج في بعض الليالي فانتهى إلى موضع يعرف بحومان فإذا قد تعرض له شق.

فقال علقمة:

إنّي مقتول وإنّ لحمي مأكول أضربهم بالهدلول ضرب غلام بهلول.

فقال علقمة: يا شق أقبل ما لي ولك عهد علي بفضلك تقتل من لا يقتلك، فقال شق: هيت لك نفسي فاصبر لما قد حم لك فضرب كل واحد منهما صاحبه فقتله فوقعا ميتين وهو مشهور أنّ علقمة بن صفوان قتله الجن، والله أعلم.

ومنها المذهب، زعم بعض العباد أنّ لهم شيطاناً يقال له المذهب يخدمهم ويريد أن يريهم العجب وأنّ بعض العباد نزل به ضيف وأقام

عنده اياماً لم ير في صومعة العابد احداً، وكان يرى كل ليلة عند الإفطار منارة ومسرجة وخواناً عليه طعام فتعجب الضيف من ذلك وسأل العابد عنه فاعرض عن جوابه فألح عليه فقال: اعلم انّ هذا منذ مدة يأتيني به شيطان يريد أن احمله على كراماتي وأنا أعلم انّه من الشيطان من أول يوم، فعند ذلك انطفأ السراج وزال الطعام، والله الموفق للصواب.

مَسخُ آخِرون

آدميٌّ واحد رأى مسخ آخِرون، ولمرّة واحدة. وفُقِدَ النص الأصلي للحكاية، وهو مدوّن باللغة الإيرلندية، غير أنّ راهباً بنديكتياً من ريجنسبرغ (راتيسبون حالياً) ترجمه إلى اللاتينية ومن هذه الترجمة انتقل خبر الحكاية إلى لغات كثيرة ومن بينها السويديّة والأسبانية. لم يبقَ من النسخة اللاتينية سوى ما يزيد قليلاً على الخمسين مخطوطة، متطابقة في جوهرها. عنوان الترجمة هو *Visio Tundali* (رؤية توندال) وتُعتَبَر أحد مصادر قصيدة دانتي.

لنبدأ من كلمة آخِرون (*Acheron*). في الكتاب الثاني من «الإلياذة» يتضح أنّه نهر جارٍ في الجحيم، يمتد مجراه حتّى التخوم الغربيّة للأرض المأهولة. ويتردّد اسمه في «الإنيادة» و«فارسالة» لوكاين، و«مسخ الكائنات» لأوفيد. أمّا دانتي فيحفره في بيت من الشعر:

«على نهرِ آخِرون الكئيب»

إحدى الروايات تجعل منه جبّاراً معاقباً؛ ورواية ثانية، متأخّرة، تجعل موقعه على مقربةٍ من القطب الجنوبي تحت كوكبات نجومِ المتقاطرات. كان للأتروريين، فيما مضى، كُتُبٌ لكشفِ الغيب

تلقّنهم الإلهيات وكُتُبٌ آخِرونية تلقّنهم سُبُلَ النفسِ بعد موت البدن. ومع مرور الوقت، صار الآخِرون مرادفاً للجحيم.

كان توندال فارساً ايرلندياً شاباً، حسنَ التربية ومقداماً، غير أنه لم يكن مثاليّ التصرّف والسلوك. ألمّت به وعكة لدى إحدى الصديقات ولثلاثة أيام بلياليها ساد اعتقادٌ بأنه ميت، وإن بقيت في قلبه حفنة دفء. عندما استردّ وعيه، روى أنّ الملاك الحارس أراه البقاعَ المترامية تحت سطح الأرض. ومن بين العجائب الكثيرة التي قيضَ له أن يشهدها المخلوق الذي نحن بصدده الآن أي مسخ آخِرون.

إنّه أضخم من جبل. عيناه وهّاجتان وشِدقُه من الرحابة بحيث أنّه يتّسع لتسعة آلاف رجل. اثنان من الهالِكِين، كعمودَين أو كأطلَسَيْن، يبقيانه فاغراً أحدهما منتصبٌ على قدميه والآخر رأساً على عقب. حلوقُه الثلاثة تفضي إلى الداخل وهي، ثلاثتها، تلفظ ناراً لا تخمد. من بطن البهيمة يتناهى أنين الهالِكين المتواصل، المُلتَهمين إلى أبد الآبدين. يقول الشياطين لتوندال إنّ المسخ يُدعى آخِرون. يتوارى ملاكُه الحارس فجأة ويُقتاد توندال مع الآخرين. في جوف آخِرون ثمة دموع وظلمات وصريف أسنان ونار وحرّ لا يُطاق وبرد جليديّ وكلاب ودببة وأسود وحيّات. فالواضح أن الجحيم في هذه الأسطورة هو حيوان يحتوي حيوانات أخرى.

سنة 1758 كتب إيمانويل سويدنبرغ ما يلي: «لم يُسنَح لي أن أرى الشكلَ الإجمالي للجحيم، ولكن قيلَ لي إنّه كما السماء لها شكل آدميّ فالجحيم له شكل شيطان.»

أمّ السلاحف

قبل مجيء المسيحيّة باثنين وعشرين قرناً، جابَ الإمبراطور العادل يو الكبير وقاسَ بقدميه الجبال التسعة، والأنهار التسعة، والمستنقعات التسعة، وقسّم الأرض إلى تسع مناطق صالحةٍ لشيوع الفضيلة والزراعة. وعلى هذا النحوِ حَبَسَ المياه التي كانت تنذِرُ بأن تغمر السماء والأرض. يروي المؤرّخون أنّ التقسيم الذي فرضه على عالم البشر إنّما كان وحياً أوحت به سلحفاة[1] خارقة للطبيعة أو ملائكية خرجت من أحد الأنهر. ويؤكّد أحدهم أنّ هذه الزاحفة، أمّ جميع السلاحف، كانت مكوّنةً من ماء ونار؛ ويجعلها آخرون من ماهيّة أقل شيوعاً من الماء والنار، لا بل نادرة: ضوء النجوم التي تتألّف منها كوكبة برجُ القوس. على ظهرها كان يُقرأ مبحثٌ فلكيّ يُدعى «هونغ فان» (القاعدة الكبرى) أو رسمٌ بيانيّ لـ«الفروع التسعة» لهذا المبحث، المكوّنة من نقاط بيضٍ وسود.

---

(1) «حيوان برّي وبحري، أمّا البحري فقد يكون عظيماً جداً حتّى تظن أصحاب المراكب أنّه جزيرة. وحكى بعض التجّار وقال: وجدنا في وسط البحر جزيرة مرتفعة عن الماء، فيها نباتٌ أخضر، فخرجنا إليها وحفرنا للطبخ إذ تحرّكت الجزيرة، فقال الملاّحون: هلمّوا إلى مكانكم، فإنها سلحفاة أصابها حرارة النار لئلاّ تنزل بكم. قال: وكان من عظم جسمها ما شابه جزيرة واجتمع التراب على ظهرها بطول الزمان حتّى صار كالأرض ونبت» (القزويني)

يؤمن الصينيون بأنّ السماء نصف كروية وبأنّ الأرض مستقيمة الزوايا؛ ولذلك يرون في السلحفاة صورةً أو مثالاً للكون. هذا فضلاً عن كون السلاحف تُسهِمُ في مدّ عمر الكَون. لذا من الطبيعي جداً أن تُعدَّ من الحيوانات الروحانية (إلى جانب القارِن والتنين والعنقاء والنمر) وأن يقرأ العرّافون النبوءات عن ذَنْبِها.

ثان - كي (السلحفاة العبقريّة) هو اسم السلحفاة التي أوحت للإمبراطور بـ«الهونغ فان».

حيواناتٌ صينية

الـ «شيانغ - لانغ» له رأس نمر، ووجه آدميّ، وأربعة حوافر، وأطرافٌ طويلة، وحيّة ماءٍ بين أسنانه.

في منطقة إلى غربِ «الماء الأحمر» يقطن حيوانٌ يُدعى شو أو - تي إي له رأسٌ من كلّ جانب.

سكّان شو أوان - تو أو لهم رأس آدميّ وجناحا خفّاش ومنقاد طير. ومصدر غذائهم الوحيد هو السمك النيئ.

الـ «هسياو» أشبه بالبومة، ولكن له وجهُ آدميّ، وبدن قرد وذنب كلب. وينذر ظهوره بمواسم جفاف قاسية.

أمّا كائنات الـ «هسينغ - هسينغ» فهي أشبه بالقرود. لها وجوه بيضاء وآذان مروّسة. تسير منتصبة القامة كالآدميين، وتتسلّق الأشجار.

الـ «هسينغ - تي إيان»[1] هو كائن عديم الرأس، كان قاتلَ

---

(1) «أمم غريبة الأشكال خلقها الله تعالى في أكناف الأرض وجزائر البحار (. . .) منها أمّةٌ في بعض جزائر الصين لا رأس لأبدانهم وأفواههم وعيونهم على صدورهم، وسمعت أن واحداً من هذه الأمّة جاء رسولاً إلى عظيم التتار.» (القزويني)

الآلهة فقُطِع رأسه ولبث من دون رأس. له عينان وسط النحر وسرّته هي فمه. يتنقّل متنطّطاً عبر الأماكن المكشوفة ويقفز شاهراً درعةَ وفأسه.

سمكة «هو وا» أو السمكة الأفعى الطائرة، تشبه السمكة، غير أنها تمتلك جناحي طائر. ظهورُها ينذر بالجفاف.

«هو وي» الجبال يبدو كلباً ذا وجه آدميّ. يُجيد القفزَ ويتنقّل بسرعة سهم. ولهذا السبب يسود اعتقاد بأنّ ظهوره يُنذر بالأعاصير. ويضحك ساخراً إذا شاهد آدمياً.

سكّان بلاد الأذرع الطويلة تلامس أيديهم الأرض. يتغذّون بالأسماك التي يلتقطونها عند شاطئ البحر.

الآدميون البحريون[1] لهم رأس وذراعا الآدميّ وبدن السمكة وذيلها. ويطفون على صفحة المياه المقتدرة.

الأفعى الموسيقيّة لها رأس أفعى وأربعة أجنحة. تُصدِرُ أصواتاً شبيهة بأصوات الحجر الموسيقي.

الـ«بينغ - فنغ» الذي يقطن بلاد المياه السحرية، يبدو أشبه بخنزير أسود، ولكن له رأس من كلّ طَرَف.

الحصان السماوي يبدو أشبه بكلبٍ أبيض ورأس أسود. له جناحان قويّان وبإمكانه أن يطير.

---

(1) «إنسان الماء يشبه الإنسان إلاّ أنّ له ذنباً، وقد جاء شخصٌ بواحد منه في زماننا في بغداد (. . .) وحُكيَ أنّ بعض الملوك حمل إليه إنسان مائي فأراد الملكُ أن يعرف حاله، فزوّجه امرأة فجاء منها ولد يفهم كلامَ الأبوين، فقيل للولد ماذا يقول أبوك؟ قال: يقول أذناب الحيوانات كلّها على أسافلِها ما بالُ هؤلاء أذنابهم على وجوههم.» (القزويني)

في بقاع الذراع النادرة، يمتلك السكّان ذراعاً واحدة وثلاث أعين. يمتلكون مهاراتٍ لافتة ويصنعون عربات طائرة يسافرون بها فوق الريح.

الـ«تي - شيانغ» هو طائر خارق للطبيعة يقطنُ الجبال السماوية. أحمر اللون، وله ستّ قوائم وأربعة أجنحة، غير أنّه لا وجه له ولا يملك عينين.

تا آي بي إنغ كوانغ شي

الإلويون والمُلْرُكيّون

أبطال رواية «آلة استكشاف الزمن» التي نشرها ولز (Wells) في شبابِه، أي سنة 1895، يسافرون، بفضلِ حيلة ميكانيكيّة، إلى مستقبلٍ بعيد. ويكتشفون أنّ الجنس البشري مقسومٌ إلى نوعين: الإلويون، وهم أرستقراطيون مرهفون عُزّل يعيشون، عاطلين، في الجِنانِ ويتغذّون بالفواكه؛ والمُلْرُكيّون، وهم عرقٌ ديماسيّ من الكادحين الذين، لطولِ ما يكدحون في الظلمة، فقدوا أبصارهم ومع ذلك يواصلون، بقوّة العادة والروتين وحدهما، تشغيل الآلات الصدئة والمعقّدة والتي لا تنتج شيئاً. آبار مجهّزة بسلالم لولبيّة هي صلة الوصل بين هذين العالمين. في الليالي الدامسة، يخرج المُلْرُكيّون من عالمهم الجوفيّ ويفترسون الإلويين.

يتمكّن بطل الرواية من الهروبِ إلى الحاضر. ويُحضر معه كبرهانٍ وحيد على ما شهِده زهرةً مجهولة وذابلة لا تلبث أن تتناثر غباراً وسوف تزهرُ مجدداً بعد آلاف مؤلّفة من العصور.

شيلا

قبل أن تكون مسخاً وإعصاراً، كانت شيلا حوريّة أحبّها الإله غلوكُس. واستعانَ هذا الأخير بسيرسه التي عُرِفَت بتبحّرها في شؤون الأعشاب والسحر. فتولّهت سيرسه بغرامه، ولمّا كان غلوكُس عاجزاً عن نسيان سيلا، دسّت السمّ في مياه الينبوع حيث اعتادت الحوريّة أن تسبح. لدى ملامستها الماء استحال الجزء السفلي من جسم سيلا كلاباً نابحةً. وإذا بها تقف على اثنتي عشرة قدماً، وقد نبتت لها ستّة رؤوس لكلّ منها ثلاثة صفوف من الأسنان. كانت صدمة هذا التحوّل شديدة الوطأة عليها فرمت بنفسها في المضيق الذي يفصل إيطاليا عن صقليّة. وجعلتها الآلهة صخرةً. وما زال الملاّحون يسمعون خلال الأنواء هدير الأمواج المتلاطمة على الصخرة.

يردُ ذكر هذه الخرافة في مؤلّفات هوميرُس وأوفيد وبوزانياس.

عنقاء مُغْرِب

في معرض سَردِه لوقائع حروبها المستمرّة مع الآريمَسْب، يُسمّي هيرودوتُس طيور عنقاء مُغرِب، بالمسوخ المجنّحة؛ ولا يتوخّى بلّينُس المزيد من الدقّة عندما يتكلّم على الأذنين الطويلتين والمنقاد المعقوف لهذه «الطيور الخرافية» (X، 70). ولعلّ الوصفَ الأوضح لها جاء على لسان السِيْر جون ماندفيل، المثير للجدل، في الفصل الخامس والثمانين من كتابه الذائع «أسفار»:

«من تلك الأرض (تركيا) سوف يقصد البشرُ أرضَ البَلْخ حيث يقيمُ أشرارٌ ومحنكون، وفي تلك الأرض أشجارٌ تنتج الصوف كأنّها خرافٌ، ومنها نسيجُ الكتّان. في تلك الأرض توجد البرانيق التي تقيم أحياناً على اليابسة وأحياناً أخرى في الماء، ونصفها إنسان ونصفها الآخر حصان وغذاؤها الوحيدُ هو البشر إذا وجد بَشرٌ. وفي تلك الأرض تكثر طيور عنقاء مُغرِب أكثر من أي أرض سواها، ويزعم البعض أنّ مقدّم بدنها جذع نسر، ومؤخّرَه أسد، وهذه حقيقةٌ لأنّها جُعِلَت على هذه الهيئة. ولكنّ عنقاء مُغرِب لها بدنٌ كِمثلِ ثمانية أسود، وأشدّ بأساً من مائة نسر. ذلك أنّها تستطيع أن تحمل في طيرانها نحو عشها حصاناً مع خيّاله أو ثورين مربوطين بنير الفلاحة،

ذلك أنّ لها مخالبَ بمثلِ طولِ الثيران، ومنها تُصنَع الأكواب للشربِ، ومن أضلاعها الأقواس للرمي.»

في مدغشقر، مسافر مشهور، هو ماركو بولو، تناهت إلى سمعِه أقاويل عن الرخّ فأدرك، منذ البداية، أنّ المقصود لا محالة هو ما يسمّى بالـ "*uccello grifone*"، عنقاء مُغرِب.

في العصر الوسيط تبدو رمزيّة عنقاء مُغرِب على شيء من التناقض. إذ يزعم عالِمٌ بالحيوان أنّها ترمز إلى الشيطان؛ وبالإجمالِ هي شعار المسيح، فهذا زعمُ إيزيدور الإشبيلي في مؤلّفه «**الاشتقاق**»: «المسيح هو أسدٌ لأنّه يسود ويمتلك القوّة؛ وهو نسرٌ لأنّه، بعد القيامة، يصعد إلى السماء.»

في النشيد التاسع والعشرين من «**المطهر**» يحلم دانتي بعربةٍ مظفرة تجرّها عنقاء مُغرِب؛ نصفها النسر مذهّب، ونصفها الأسد أبيض ممزوج بالأحمر لأنّه يرمز بحسبِ الشُرَّاح إلى الطبيعة البشرية للمسيح. (فإذا مُزِج الأبيض بالأحمر ولّد لون البدن.)

يزعم البعض أن دانتي أراد أن يرمز إلى الحبر الأعظم، الذي هو راهبٌ ملكٌ. ويكتب ديدرون في «**علم الأيقونات المسيحية**»: «إنّ البابا، بوصفه حبراً أو نسراً، يرتقي إلى عرش الربّ لكي يتلقّى إرشادَه، وبوصفه أسداً أو ملكاً يقيم على الأرض بقوّة وبأس.»

العفاريت

هم أقدم من اسمهم، وهو اسم يوناني، لكنّ العصر الكلاسيكي كان يجهله تماماً، لأنّه شهد بداياته في القرن السادس عشر. ينسبُه علماء الاشتقاق إلى الخيميائي السويسري بَرَسيلزُس، في المصنّفات التي ظهر فيها للمرة الأولى.

هم جنّ الأرض والجبال. تصوّرهم المخيّلة الشعبيّة على أنّهم أقزام ملتحون، ذوو ملامح غليظة ومضحكة؛ يرتدون أثواباً داكنةً على مقاسِهم، وإسكيمَ الرهبان. مَثَلُهم مَثَل عنقاء مُغرِب التطيّر الهلّينستي والشرقي، ومَثَل التنانين الجرمانية، يُناطُ بهم السّهرُ على الكنوز المخبّأة.

كلمة *Gnosis* باليونانية تعني «معرفة»؛ كان في ظنّ الجميع أنّ بَرَسيلزُس هو الذي ابتكر كلمة "gnome" (عفريت) لأنّ العفاريت كانوا يعرفون بدقّة المواضع التي دفنت فيها المعادن وبإمكانهم هداية البشر إليها.

غارودا

فيشنو، الإله الثاني في الثالوث الذي يسود مجمع الآلهة البرهمانية، اعتاد امتطاء الأفعى التي ملأت البحر، أو الطائر غارودا. يُصوّر فيشنو باللون الأزرق وله أربع أذرع تحمل الدبّوسَ والحَلَزون والاسطوانة وزهرة اللوتُس. كما يصوّر الطائر غارودا بجناحين ووجه ومخالب نسر وجذع وساقي إنسان. الوجه أبيض، الجناحان قرمزيان، والجسم ذهبيّ. صورٌ لغارودا محفورة في البرونز أو الحجر غالباً ما تتوجّ أعمدة الهياكل. في غواليور، ثمّة عمود مماثل نصبه يونانيّ، يُدعى هليودورُس، وهو من عبّاد فيشنو، قبل العصر المسيحي بما يزيد على القرن من الزمان.

في الـ «غارودا - بورانا» (التي هي البورانا - أي الحديث - السابع عشر)، يفسّر الطائر الفصيح للبشَر أصل الكون، وطبيعة فيشنو الشمسيّة، وطقوس عبادته، والأنساب العريقة للبيوتات التي تتحدّر من القمر والشمس، وحجّة رامايانا وملاحظات عديدة بشأن النظم الشعري وقواعد اللغة والطبّ.

في الـ «ناغامندا» (بهجة الأفاعي)، وهي مأساةٌ شعريّة من نظم أحد الملوك في القرن السابع، يعمد غارودا كلّ يوم إلى قتل أفعى وافتراسها، إلى أن يلقّنه راهبٌ بوذي فضائل الامتناع. في الفصل

الأخير، يعيد التائبُ عظام الأفاعي الملتهمة إلى الحياة. ويرتاب إيغلينغ (Eggeling) في احتمال أن يكون هذا المؤلّف أهجيةً برهمانية أو بوذية.

نيمباركا، وهو زاهد لا يُعرَف بالضبط في أي عصر عاش ومات، كتب ذات يوم أنّ غارودا هو نَفْسٌ شريرة إلى الأبد؛ وأنّ التاج والحلقات ومزمار الله نفوسٌ هي أيضاً.

هوشيغان

يقول ديكارت إنّه كان بإمكان القرود أن تتكلّم لو أنّها أرادت ذلك غير أنها قرّرت التزام الصمتِ لكي لا تُرغَمَ على العمل. أمّا قبائل البوشيمان في إفريقيا الجنوبية فتؤمن بأنّ جميع الحيوانات كانت، في زمنٍ مضى، قادرة على الكلام. لكنّ هوشيغان كان يمقت الحيوانات؛ فتوارى ذات يومٍ حاملاً معه تلك المَلَكة.

القنطورُس – السمكة

ليكوفرونُس، وكلوديان والنحوي البيزنطي جان تزيتزيس ذكروا أحياناً مخلوقات القنطورُس - السمكة[1] (*ichthyocentaures*)؛ غير أننا لا نعثر على ذكرٍ لها في نصوص كلاسيكيّة أخرى. والتسمية كلمة مركّبة من السمكة، والقنطورُس (أو السنتور)؛ وقد أطلقت على مخلوقات كان علماء الميثولوجيا قد أسموها القنطورُس - تريتون. تصاويرها موجودة بوفرة في النحتِ الروماني والهلّينستي. فهي من الرأس إلى الخصر بشر، وما دون الخصر، أسماك، ولها قائمتا الحصان أو الأسد الخلفيتان. أمّا مكانها فنجده في موكب الآلهة البحريّة، إلى جانب مَرَدة البحر.

(1) «ومنها سمكةٌ وجهها كوجه الإنسان، وبدنها كبدن السمك، وعلى وجهها نقط وتظهر على وجه الماء.» (القزويني)

الكَامِي

جاء في أحد نصوص سينيكا أنّ طاليس الميلي قد علّم تلاميذه بأنّ الأرض تطفو على المياه، مثل طوف، وأنّ المياه، المضطربة بفعل العواصف، تسبّب الهزّات والزلازل. غير أنّ المؤرخين، أو علماء الميثولوجيا اليابانيون يفترضون نظاماً مغايراً للهزّات الأرضية والزلازل.

يردُ في إحدى الصفحات المشهورة:

«تحت أرضِ - سهوبِ الأسَل - كان يرقد كامي (وهو كائنٌ فائق للطبيعة) له هيئة سمكة البوريّ، وكان إذا تحرّك يحدث زلزلةً في الأرض إلى أن غَرَزَ الإله الأعظم لجزيرة الأيل سيفَه في الأرض فاخترق رأسه. عندما يستثار الكامي يشدّ الإله الأعظم على مقبض سيفه، فيستكين الكامي مجدداً.»

(مقبض السيف، الذي قُدّ من حجر، يبرز من أديم الأرض على بعدِ خطواتٍ من معبد «كاشيما». وقد عمد أحد أمراء الإقطاع في القرن السابع عشر إلى الحفرِ ستة أيام بلياليها ولم يتمكّن من بلوغ طرف النصل)

ليست الـ«جنشين - أو وو»، أو **سمكة الزلازل**، في نظر العاميّ سوى سلّورة طولها سبعمائة ميل، تحمل اليابان على ظهرها. وتمتد من الشمال إلى الجنوب؛ رأسها تحت كيوتو تقريباً، وطرف ذيلها تحت أووموري. غير أنّ أحد العقلانيين قال، مجتهداً، إنّ الوضعيّة الحقيقة للسلّورة معكوسة، فنظراً لكون الجنوب يشهد حركة زلزالية ناشطة، أيسر على المراقبِ أن يعزو ذلك إلى حركة الذيل. على نحوٍ ما قد يكون هذا الحيوان مماثلاً للبَهَموت في الأخبار العربية ولحيوان الـ«ميدغاردسورم» المذكور في كتاب الـ«إيدّا» الإيسلندي.

في بعض المناطق يُستَبدَلُ، كما هو، بـ«**جُعْلِ الزلازل**»، أو الـ«جنشين - موشي». وهذا الأخير له رأس تنّين، وعشر قوائم عنكبوت، كما أنه مكسو بالحراشف. وهو حيوان يقطن جوف الأرض لا جوف البحر.

هُمْبابَه

على أي صورة كان العملاق هُمبابه الذي يحرس جبل الأرز في جلغامش، ملحمة بابل المجزّأة، ولعلّها أقدم ملاحم العالم؟ حاول جورج بوركهارت أن يعيد تركيب هذه الصورة («جلغامش»، فيسبادن، 1952)؛ وفي ما يلي ترجمةً لعباراته:

«قطع أنكيدو بالفأس إحدى شجرات الأرز. من دخلَ الغابةَ ومن قطع شجرة أرز؟ صاح به صوت مجلجل. شاهد الأبطالُ همبابه مقبلاً عليهم. كانت له مخالب الأسد، وكان بدنه مكسواً بحراشف برونزية خشنةٍ، ولقدميه براثن عقاب، ولجبينه قرنا ثورٍ برّي، أمّا طرفُ ذيله وعضوه التناسلي فعلى هيئة رأس أفعى.»

في النشيد التاسع من «جلغامش»، آدميون - عقارب (ما فوق الخصر منهم يترامى حتّى السماء، وما دون الخصر يغوصُ حتّى الجحيم) يحرسون، بين الجبال، الباب الذي تطلع منه الشمس.

القصيدة مؤلّفة من اثني عشر جزءاً بعدد الأبراج الفلكيّة الاثني عشر.

الكْراكِن

الـ«كْراكِن» هو نوعٌ اسكندنافي من السرطان ومن تنّين البحر أو حيّة البحار التي ذكرها العرب[1].

عام 1752، نشر الدنمركيّ أريك بونتوبيدان، أسقف برغن، كتابه «التاريخ الطبيعي للنروج»، العمل الذي لاقى استحساناً ورواجاً؛ وقد ورد في صفحات هذا الكتاب أنّ ظهر الكراكن طوله ميل ونصف الميل وأن أذرعه قد تحتضن أكبر السفن حجماً. يطفو الظهر على سطح المياه كجزيرة؛ وهكذا يتوصّل أريك بونتوبيدان إلى صوغ القاعدة التي تقول: «كلّ جزيرة عائمة هي كْراكِن». ويضيف قائلاً إنّ الكراكن غالباً ما يعكّر مياه البحر بما يفرزه من سوائل؛ وبناءً عليه استنتج البعض أنّ الكراكن هو شكل خرافي من أشكال الأخطبوط.

---

(1) «ومنها التنين العظيم، ذكروا أنه يرتفع من هذا البحر تنين عظيم شبه السحاب الأسود، والناس ينظرون إليه. زعموا أنه دابّة تؤذي دوابَ البحر فيبعث الله إليه سحاباً يُخرجه من البحر ويحتمله، وهو على صورة حيّة سوداء لا يمرّ ذنبها على شيء من شجر او بناء عظيم إلاّ هدّته، وربّما تنفس فتحرق الشجر، فيلقيها إلى يأجوج ومأجوج تكون لهم غذاء.» (القزويني)

بين نصوص تنيسّون التي تعود إلى حقبة شبابه، نصّ يتحدّث عن الكراكن. وقد جاء فيه ما يلي حرفياً:

«تحت بروق السطحِ، في أعماق البحر البلا قعر، يغرق الكراكن في سباتٍ قديم، بكرٍ، خلوٍ من الأحلام. انعكاسات شاحبة تتراقص حول كتلته الداكنة؛ إسفنجاتٌ ضخمة نبتت ونمت منذ عصور، تنتفخ عليه، وفي غور الضوء العليل، حياتٌ لا تحصى عدداً وضخامةً تخضّ بأذرعها الهائلة، من ملاذاتها ومغاورها الرائعة، ذلك السكونَ الضاربَ إلى الخضرة. يرقد ها هنا منذ قرون من الزمان، وسيبقى، ملتهماً في نومه الدود البحريّ إلى أن تجفّف نار الدينونة مياه الهوّة. وإذ ذاك، لكي يظهر مرّة وحيدة أمام أعين البشر والملائكة، سوف ينطلق على نحوٍ مباغت محمرّاً وسوف يموت على صفحة المياه.»

مصّاصات الدماء

بحسب قدماء اللاتين واليونان، كانت مصّاصات الدماء (Les Lamies) يقطنّ إفريقيا. لهنّ، حتّى الخصر هيئة امرأة حسناء، وما دون الخصر هيئة أفعى. عرّفهنّ البعض بأنّهن ساحرات؛ فيما جعلهنّ البعض الآخر من جنسِ المسوخ الشريرة. كنّ قد حُرِمنَ مَلَكة الكلام ولكن حُبِينَ بصفيرٍ شجيّ. في الصحارى يستدرجن المسافرين بغيةَ افتراسهم. هنّ من أصولٍ إلهية ولكن وفاقَ نسبٍ بعيد، لأنّهن ثمرة غرامٍ عاشه زيوس ممّا لا يُحصى من ليالي عشقه. ويروي ريتشارد بورتن، في الجزء الذي يعالج هوى العشق من مؤلّفه «تشريح المالنخوليا»، حكاية مصّاصة دماء اتخذت هيئة بشريّة وأغوت فيلسوفاً شاباً «ليس أقل جاذبية منها». فاصطحبته إلى قصرها الذي كان قائماً في مدينة كورنثيا. ولمّا كان المجوسي أبولونيوس التياني من بين مدعوي حفل الزفاف، ناداها هذا الأخير باسمها: فإذا بها تتلاشى على الفور هي وقصرها. قبيل وفاته، استلهم جون كيتس (1795 - 1821) حكاية بورتن هذه في نظم قصيدته.

الوُفْنِك
أو
الأبرار المستضعفون

كان، وقد طالما كان، في الأرضِ ستّة وثلاثون رجلاً بارّاً مهمّتم أن يشفعوا للعالم أمام الله. إنّهم «الوُفْنِك» المستضعفون. لا يعرفون بعضهم بعضاً، وهم فقراء معوزون. وإذا قيض لأحدهم أن يعرف أنّه «وُفنِك» مستضعف، يقضي على الفور ويحل محلّه إنسان آخر في مكان ما على هذه المعمورة. إنّهم، على الرغم منهم، ركائز الكون الخفيّة. ولولا وجودهم، لكان الله قد أفنى البشريّة. إنّهم مخلّصونا ولكنّهم يجهلون ذلك.

لقد عرض ماكس برود إلى هذا الاعتقاد الزهديّ لدى اليهود.

أمّا جذور هذا الاعتقاد المغرقة في القدم فقد نعثر عليها في الجزء الثامن عشر من سفر التكوين حيث يعلن الربّ أنّه لن يقوّض سدوم إذا وجد في هذه المدينة عشرة أبرار.

ولدى العَرَب شخصيّة مماثلة، هي القطب.

هاوكاه، إله الرعد

يُعتَقَد في أوساط قبائل الهنود السيو بأنّ هاوكاه كان يستخدم الرياح كمَقارع لقرعِ طبول الرّعد. وقرناهُ يشيان بأنّه كان أيضاً إله الصيّد. وكان يبكي إذا لاقى مسرّةً، ويضحك إذا ألمّ به كَرب. البرد كان له حَرّاً، والحرُّ برداً.

البَلْدَنْدَرْس

البَلْدَندَرْس (وهو اسم قد يُتَرْجَم على نحوِ «كُن مختلفاً» أو «كُنْ آخر») قد أوحى به للمعلّم الإسكافيّ هانس ساخس، المقيم في مدينة نورمبرغ، مقطَعٌ من **الإلياذة** يتحدّث عن مطاردة مينيلاس الإله المصريّ بروتيه الذي يستحيلُ أسداً وأفعى وفهداً وخنزيراً برياً ضخماً وشجرةً وماءً. توفي هانس ساخس سنة 1576؛ وبمضيّ ما يزيد على التسعين عاماً، يرد اسم بَلدَندرس في الكتاب السادس من الرواية العجائبية الشطارية "*Simplicius, Simplicissimus*" لمؤلّفها غريملنسهاوزن. يصادفُ بطل الرواية، في إحدى الغابات، تمثالاً من حجرٍ يحسبُ أنّه نصب إله ما من أنصاب المعابد الجرمانية القديمة. فيلمسه وإذا بالتمثال يخاطبه قائلاً إنّه بلدندرس وإنه يتخذ هيئة إنسان أو سنديانة أو باب أو سُجُقٍ أو حقلٍ مكسوّ بالنفَل أو زِبْل أو زهرة أو فنن براعم أو شجرة توت أو نجد حرير بالإضافة إلى أشياء وكائنات أخرى، ثمّ أتخذ مجدداً هيئة إنسان. ويتظاهر بتلقين ساذَج (بطل الرواية المذكور) فنّ «الكلام مع الأشياء التي هي خرساء بطبيعتها، كالمقاعد والكراسي، والقدور والأواني»؛ كما يتخذ هيئة كاتب ديوان فيدوّن هذه العبارات من رؤيا القديس يوحنّا: **أنا البداية والنهاية**، التي هي مفتتح الوثيقة المرقّمة التي أودعها إرشاداته.

ويضيف بلدندرس قائلاً إنّ شعارَ نسَبِه (كشعار التركي، وهو أحقّ به من التركيّ) هو القمر الهلال.

البَلْدَندرُس وحشٌ متعاقبٌ، إنّه وحشٌ في الزمان؛ في مستهلّ الطبعة الأولى من رواية غريملتسهاوزن ثمة محفورة تمثّل مخلوقاً له رأس ساتير، وجذع إنسان، وجناحا طيرٍ مفرودان وذيل سمكة، وهو بظلفِ عنزة وبراثن عقاب يطأ كومةً من الأقنعة قد تكون جامعةً للأنواع قاطبةً. على خصره سيف مغمد وبين يديه كتاب مفتوح رسمت عليه أشكال تاج ومركب شراعي وكأس وبرج وطفل وبضعة نُرود، وقلنسوة بجلاجل ومدفع.

عُبّاد الماضي[1]

في القرن السابع عشر، يتحدّث القبطان البرتغالي لويس داسيلفيرا - ولو تلميحاً - في كتابه «أقوام آسيا الأحياء والأموات[2]» (لشبونة، 1669)، عن شِيعةٍ من شِيَعِ الشرق - ولا يذكر بالضبط إذا كانت هندية أو صينية - يطلق عليها تسميةً غريبة مستخدماً عبارة لاتينية: *Laudatores Temporis Acti*. وعلى الرغم من أنّ هذا القبطان المقدام ليس من أهل الميتافيزيقا أو اللاهوت فإنّه لا يتوانى عن الخوض في تفسيرٍ واضحٍ لمفهوم الماضي كما يراه أهل الشِيْعة المذكورة. في نظرنا نحن، ليس الماضي سوى كَسْرٍ من الزمن أو سلسلة من الكسور شكّلت، ذات يوم، الحاضر، وفي استطاعة الذاكرة والتاريخ أن يُعيدا تركيب أجزائه بهذا القدر أو ذاك من الدقّة والأمانة. وبفضل الذاكرة والتاريخ تشكّل كسور الزمن هذه جزءاً من الحاضر. أمّا في نظر أفراد هذه الشِيْعة فالماضي مطلق؛ ولم يكن له يوماً حاضِر، ولا سبيل لاستذكاره أو حتّى تخيّله. كما لا سبيل لوصفه بالوحدة أو بالتعدّد لأنّ مثل هذه الصفات هي صفات الحاضر. ما ينطبق على أفراد الشيعة - إذا جاز لنا استخدام صيغة

(1) باللاتينية في الأصل: Laudatores Temporis Acti

(2) Gentibus et Moribus Asiae

الجمع - من حيث لونهم وقامتهم ووزنهم وهيئتهم وغير ذلك. إذ يستحيلُ إثباتُ أو نفيُ أي أمرٍ بشأن مخلوقات هذا «الكان يا ما كان» الذي لم يكن كائناً في يومٍ من الأيام. ويلفت داسيلفيرا إلى الغياب التامّ للرجاء في أوساط هذه الشيعة؛ ذلك أنّ ماضياً مثل هذا لا يطمحَ لأن يُعبَد ولا يوفّر لمريديه لا العونَ ولا راحة النفسِ. لو كان القبطان قد ذكر الاسم باللغة المحكية لهذه الجماعة المثيرة للفضول أو بعضَ الأمور التي تتعلّق بها، لأحرزنا تقدّماً ما في أبحاثنا بشأنها. نحن نعلم أنّه لم تكن لها معابد وكتب مقدّسة. أما زال لهذه الشيعة مريدون إلى اليوم، أم أنّهم، بمعتقداتهم الغامضة، ينتمون جميعاً إلى الماضي؟

الناغا

ينتمي الناغا إلى ميثولوجيا هندستان. وهنّ في الأصل أفاعٍ غير أنهنّ غالباً ما يتلبّسن هيئة البشر.

جاء في أحد كتب **المهابهارتا**، أن **أولوبي**، ابنة أحد ملوك الناغا، تودّدت إلى **أرجونا** الذي كان متمسّكاً بنذور عفّته؛ فذكّرته الفتاة أنّ من واجبه أن يُغيثَ التعساء؛ فيقضي معها ليلة. البوذا المستغرق في تأمّله تحت شجرة التين، عليه تهبّ ريحٌ عاتية ويهطل مطرٌ غزير؛ وإذا بناغا متعاطفة تلتف حوله سبع مرّات وتظلّله برؤوسها السبعة، كسقيفة. فيقنعها البوذا بأن تتبع دينه.

في كتابه «**دليل البوذيّة الهندية**» يعرّف كيرن (Kern) الناغا بأنّهنّ أفاعٍ شبيهة بالغيوم. يقطنّ جوفَ الأرض، في قصورٍ عميقة الغور. ويروي مشاهدو **المركبة العظمى** أنّ البوذا بشّر بسنّةٍ للبشر وبسنّة أخرى للآلهة، وأنّ هذه الأخيرة - وهي الباطنيّة - حُفِظَت في السماوات والقصور من قبل الأفاعي التي سلّمتها، بعد قرون من الزمن، إلى الراهب ناغارجونا.

في ما يلي خرافة سمعها في الهند الحاجّ **فا هسيان**، في مطلع القرن الخامس:

«بلغ الملك آسوكا ضفّة البحرية التي انتصبَ بجوارها برج. راودته رغبةٌ في تدميره لكي يشيّد برجاً يفوقه ارتفاعاً. قام برهماني واصطحبه إلى داخل البرج، ولمّا وقفا في داخله، خاطبه قائلاً:

إنّ هيئتي البشرية ليست سوى وهم؛ فالحقيقة أنني ناغا، أنني تنّين. خطاياي جعلتني أسير هذا الجسد الكريه، غير أنني أتبع السنّة التي أملاها البوذا وأصبو إلى الخلاص. بإمكانك أن تدمّر هذا المعبد إذا كنت تحسب أنك قادر على تشييد آخر أبهى منه.

أشار بيده إلى أواني الشعائر. فنظر إليها الملك متوجّساً، لأنها كانت مختلفة جداً عن تلك التي يصنعها البشر، فتخلّى عمّا كان يضمره.»

الإلف

إنّهم من أصول جرمانية. لا نعرف الكثير عنهم سوى أنهم أشرارٌ ضئال. يسرقون الماشيّة ويخطفون الأطفال. ويلهون أيضاً بضروبٍ من العفرتة. في إنكلترا، أطلق اسم *elf - lock* (خصلة إلف) على الشعر الأشعث لأنّهم رأوا فيه صنيع الإلف. وينسب إليهم أحد مذاهب التعزيم الأنغلوساكسونية القدرةَ الشرّيرة على رمي سهام ضئيلة من بعيد فتخترق الجلد دون أن تخلّف أثراً لكنّها تسبّب أوجاعاً عصبيّة مبرحة. في اللغة الألمانية يُقال للكابوس *Alp*، ويقول الشرّاح إنّ اللفظة مشتقّة من "*elf*"، باعتبار أنّ الاعتقاد كان سائداً في القرون الوسطى بأنّ الإلف يربضون على صدور النيامِ من الناس ويوحون إليهم بأحلام مُرعبة.

الملتهم ذيله[1]

المحيطُ، اليوم، هو بحرٌ أو مجموعة من البحار؛ أمّا في نظر الإغريق فقد كان المحيط نهراً دائرياً يحيط بالأرض. كلّ المياه تجري منه ولم تكن له لا روافد ولا منابع. كما كان إلهاً أو جبّاراً، ولعلّه أقدمها قاطبة، ذلك أنّ حلم اليقظة، في الكتاب الرابع عشر من **الإلياذة**، يسمّيه نبع الآلهة. في «**نَسَب الآلهة**» لهسيودُس، هو أبو أنهار العالم قاطبة، وعددها ثلاثة آلاف، ولا يتقدّم عليه إلاّ الألفيوس والنيل. أمّا تشخيصه المعتاد فكان على هيئة عجوز ذي لحية كثّة. ولكن بمضيّ بضعة قرون من الزمن اهتدت البشريّة إلى رمزٍ أفضل منه.

كان هيراقليتس يقول إنّ البداية والنهاية في محيط الدائرة هما نقطة واحدة. هناك تعويذة يونانية، ترقى إلى القرن الثالث، محفوظة في المتحف البريطاني، من شأنها أن تعطينا صورةً واضحةً عمّا تكون هذه اللانهاية: الأفعى التي تعضّ ذيلها، أو كما سيعبّر مارتينيث أسترادا بروعة، «ما يبدأ عند نهاية الذيل». **أوروبورُس** (أو الملتهم ذيله) هو الاسم التقني لهذا المسخ الذي كثيراً ما سيتردّد على ألسن الخيميائيين.

---

(1) L'Ouroboros

لعلّ أبرز ظهور له وردَ في علم نشأة الكون الاسكندنافي. في كتاب «إيدّا» لسنور (Snorre) يُقال إنّ لوكي (Loki) أنجبت ذئباً وأفعى. وحذّر عرّافٌ الآلهة بأنّ هذين المخلوقين سيتسبّبان بهلاك البشرية. قُيِّد الذئب، ويدعى فنريس (*Fenris*)، بسلسلةٍ مصنوعةٍ من ستة أشياء خيالية: خفق خطوات الهرّ، لحية امرأة، جذور الصخرة، أوتار الدب، لهاث السمكة، وريق الطير. أمّا الأفعى، وتُدعى جورمونغندر (*Jormungandr*) فقد «أُلقيَ بها في البحر الذي يحيط بالأرض وقد كبرت في البحر بحيث أنها اليوم تحيط هي أيضاً بالأرض وتعضّ ذَيلَها».

في جوتونشاين، وهي أرض العمالقة، يتحدّى أوتغارد-لوكي الإله ثُوْر بأن يرفع هرّاً؛ غير أنّ الإله، إذ يبذل ما وسِعه، يكاد لا يرفع عن الأرض إلاّ إحدى قوائم الهرّ؛ فالهرّ هو الأفعى. وقد خُدِع ثُوْر بفنونٍ سحريّة.

عندما يحلّ غروب الآلهة، سوف تلتهم الأفعى الأرض؛ أمّا الذئب فسوف يلتهم الشمس.

فَرَسُ الليل
أو
الكابوس[1]

(. . .) لننتقل، الآن، إلى (. . .) الكابوس. وليس عبثاً، في تطلّبنا الفائدة العميمة، أن نذكّر بتسمياته المتنوّعة.

لا يسعنا القول إنّ التسميّة الأسبانية موفّقة: فعندما يُقال pesadilla، تُغيّبُ صيغة التصغير هذه بعضاً من نفاذ المعنى. في لغاتٍ أخرى تطلق على الكابوس أسماء تؤدّي معانيَ أقوى. كالعبارة اليونانية efialtes، على سبيل المثال: وإفيالتِس هو الشيطان الموسوِس بالكابوس. وفي اللاتينية نجد مثلاً incubus أي الحَضُون، وهي الروح الشريرة التي يرزح النائم تحت وطأتها وتوحي له بكابوسِه. في الألمانية نعثر على كلمة غريبة هي Alp التي قد تعني الإلف وسطوة الإلف هي ما يوحي بفكرة الشيطان المُوَسوِس بالكابوس. هناك لوحة لاحظها دوكوينسي، أحد أبرز متعاطي الكوابيس في الأدب. لوحة لـ«فوسيليه» (أو فوسلي، بحسب اسمه الأصلي) وهو رسّام سويسري من القرن الثامن عشر، تحت عنوان: The Nightmare (الكابوس). فتاة نائمة تستيقظ مذعورةً إذ ترى

---

(1) من «محاضرات» بورخيس.

على بطنها مسخاً ضئيل الجسم، أسود وشرّيراً. هذا المسخ هو الكابوس. وعندما رسم فوسلي هذه اللوحة كانت ماثلة في ذهنه عبارة Alp، وسطوة الإلف.

لننتقل إلى التسمية الأكثر فذلكةً والتباساً، أي المفردة الإنكليزيّة التي تعني الكابوس: the nightmare، التي نترجمها، حرفياً، بـ«فرس الليل». وقد أضفى عليها شكسبير هذا المعنى بقوله في أحد أبياته المشهورة:

«ألتقي فرس الليل» (I meet the nightmare).

الواضح أنه يقصد: الفرس. وفي قصيدة أخرى يقول بوضوح ليس بعده وضوح: "the nightmare and her nine foals" (الكابوس وأمهاره التسعة) حيث الكابوس يتخذ هيئة الفرس.

غير أنّ علماء الألسن وخبراء الاشتقاق يجمعون على أنّ جذرَ الكلمة مختلف. فالجذرُ اللغوي، باعتقادهم، هو niht mare أو niht maere، أي جنيّ الليل. ويذكر صموئيل جونسون في قاموسِه الشهير أنّ هذا التفسير متصلٌ بميثولوجيا المقلب الشمالي - أي ما يسمّى اليومِ بالميثولوجيا الأنكلوساكسونية - التي تؤمن بأنّ الكابوس هو صنعة جنّي، ما يجعلها مفردةً مطابقة، أو، من دون أدنى شكّ، ترجمة لعبارة «إفيالِتِس» اليونانية أو «إنكوبوس» اللاتينية.

وقد نلجأ هنا إلى تفسير آخر يجعل اشتقاق الكلمة الإنكليزية nightmare من الألمانية "Märchen" التي تعني: خرافة، أو قصّة خرافية، أو سرد متخيّل (أو رواية)؛ وبذلك تكون كلمة nightmare (كابوس) هي «رواية الليل». وللمناسبة نذكر هنا أنّ تصوّر الكابوس على أنه «فرس الليل» (وفي «فرس الليل» هذه أمرٌ مُرعِب) قد ألهم

(الشاعر الفرنسي) فيكتور هوغو الذي كان يجيد اللغة الإنكليزية وألّف كتاباً (صار منسياً اليوم) عن شكسبير. ففي إحدى قصائده، التي تضمّنها كتابه «التأملات»، على ما اعتقد، يتحدث هوغو عن «حصان الليل» الأسود، ويقصد الكابوس. ولا بدّ أنّه كان، في تلك الأثناء، يفكّر في الكلمة الإنكليزية nightmare.

بعد تطرّقنا إلى هذه الاشتقاقات جميعاً، يبقى أن نتطرّق إلى التسمية الفرنسيّة وهي cauchemare، المتصلة، من دون شكّ، بالكلمة الإنكليزية nightmare. ففي هذه المفردات كافّة (. . .) تبرز فكرة «الجذر الجنّي»، أي الفكرة القائلة إنّ جنّياً ما هو الذي يوقظ فينا الكابوس.

لا أعتقد، في ما يعنيني، أنّ مثل هذا الافتراض ناجمٌ عن ميلٍ إلى التطيّر: ذلك أنني أعتقد - وأقولها بمنتهى الصراحة والصدق - بأنّ هذا الافتراض قد ينطوي على بعض الحقيقة.

(. . .)

ضَيفاً على بورخيس

ألبرتو مانغويل

«تعود بي الذاكرة إلى ذات أمسية في بوينس آيرس.
أراها. أرى المصابيح. حتّى تكاد يدي أن تلمسَ
الأرفف. أعلمُ بالضبط أين أجد ' ألف ليلة وليلة '
لبورتُن و' غزو البيرو ' لبرِسكوت. غير أن المكتبة،
نَفْسَها، ما عادت موجودة.»

(خورخي لويس بورخيس: «فنّ الشعر»)

إلى هِكتور بيانشيوتي، الأكثر نُبلاً من بين الشهود.

أشقُّ لي طريقاً وسط ازدحام «كالّي فلوريدا»، أعبر رواق الـ «غاليريا ديل إيستي» المشيّد حديثاً وأخرج من طرفه الآخر، ثمّ أجتاز الـ «كالّي مايبو» ومتكئاً على واجهة الرخام الأحمر للمبنى رقم 994 أضغط الزرّ الذي يحمل الرقم 6 ب. أدلفُ إلى الطراوةِ في بهوِ المبنى وأتسلّق دورات الدّرج الستّ. أقرع جرس الباب فتفتح لي الخادمة ولكن قبل أن تأذن لي بالدخول إذا ببورخيس يطلّ من وراء سترٍ غليظٍ مشدود، في طَقْمه المزرّر حتّى أعلى النحر وياقته البيضاء وربطة العنق ذات الخطوط الصفر، المائلة عقدتها قليلاً، مُقبِلاً لملاقاتي بخطى حذِرةٍ بعض الشيء. فهو الذي أصيب بالعمى على مشارف الخمسينات يتنقّل بحذرٍ شديد حتّى في المساحات الضيّقة التي ألِفها. باسطاً ذراعه اليمنى يصافحني بقبضةٍ رخوةٍ غير حارّة إيذاناً باختصار شكليات الترحيب بيننا. ثمّ يتقدّمني عائداً أدراجه إلى الصالون حيث يجلس مستقيم الظهر، على الكنبةِ قبالة ردهة المدخل. أجلس إلى يمينه على الكرسيّ المنجّد فيسألني (غير أنّ أسئلته شكلية في الأغلب ومن باب اللياقة): «إذاً، هل سنقرأ كيبلِنغ هذا المساء؟»

كنتُ لسنواتٍ عديدة أحد المحظوظين، وهم كثرة، الذين تولّوا قراءة الكتبِ لبورخيس. كنتُ أعمل خارج أوقات الدراسة في إحدى المكتبات الإنكليزية الألمانية في بوينس آيرس، هي مكتبة «بِغماليون» التي كان بورخيس يتردّد عليها بانتظام. وكانت المكتبة المذكورة مكاناً لالتقاء الناس المهتمّين بالأدب. وكانت صاحبتها، الآنسة ليلي ليباخ، وهي ألمانية لجأت إلى الأرجنتين هرباً من فظائع النازيّة، دائمة التباهي بأنها تقدّم لزبائنها أحدث المؤلفات الصادرة في أوروبا والولايات المتحدة. وكانت، إلى إطلاعها الدائم على لوائح المنشورات لجميع الدور المعنية، تقرأ بنهم الملاحق الأدبية، كما كانت تمتلك موهبة اختيار ما يتماشى مع ميولِ زبائنها الدائمين. لقد تعلّمت منها أنّ المطلوب من صاحب المكتبة هو أن يكون على دراية بما يبيعه وتلحّ عليّ بأن أقرأ ما أمكنني من العناوين الجديدة التي تصل تباعاً إلى المكتبة. وقد أقنعتني بذلك.

كان بورخيس يعرّج على «بِغماليون» عصرَ كلّ يوم، في طريق عودته من المكتبة الوطنية التي كان يتولّى إدارتها. وذات يوم، بعيد شرائه عدداً من الكتب، سألني إذا ما كنتُ أقبل، لو لم أكن مرتبطاً بمشاغل أخرى، أن آتي إلى منزله في بعض الأمسيات لكي أقرأ له لأن القراءة باتت ترهق والدته التي جاوزت التسعين من عمرها. كان بورخيس يتوجّه بطلبه هذا إلى الجميع تقريباً: إلى طلاب وصحافيين يأتون لمحاورته وإلى كتاب آخرين. فثمّة مجموعة لا يُستهان بها ممّن تولّوا القراءة لبورخيس، نماذج مصغّرة عن بوسويل (Boswell) نادراً ما يعرف أحدهم الآخر لكنّهم يحتفظون جميعاً بذكرى أحد كبار قرّاء هذا العالم. في ذلك الوقت كنتُ اجهل وجودهم. كان ذلك عام 1964. وكنت في السادسة عشرة. قبلتُ ورحتُ لثلاث أو

أربع أمسيات في الأسبوع أزور بورخيس في شقّته الضيّقة التي كان يعيش فيها مع والدته وفاني، الخادمة.

طبعاً لم أكن في ذلك الوقت مدركاً للحظوة التي نلتها. وكانت عمّتي لشدّةِ إعجابها ببورخيس لا تخفي ضيقها بما أبديه من عدم اكتراث وتحثّني على تدوين ملاحظات، على تدوين يوميات أسرد فيها وقائع لقاءاتنا. لكنّي (في سكرةِ غرور مراهقتي) ما كنتُ أرى في الأمسيات مع بورخيس أمراً خارجاً عن المألوف حقاً لأنّ الأمر لم يكن غريباً في نظري عن عالم الكتُب الذي لطالما اعتبرته عالمي. لا بل لطالما اعتبرتُ الأحاديث الأخرى هي الغريبة، ولا جدوى منها - كالأحاديث مع أساتذتي حول الكيمياء أو جغرافية جنوب الأطلسي، والأحاديث مع أترابي حول كرة القدم، ومع أفراد أسرتي حول نتائج امتحاناتي أو صحّتي، ومع الجيران نمّاً واستغياباً لجيران آخرين. بالمقابل كانت أحاديثي مع بورخيس هي ما ينبغي أن تكون عليه الأحاديث: حول الكتب، وصناعة الكتب واكتشاف مؤلفين لم أكن قد قرأت بعدُ أعمالهم، وأفكار لم تكن قد راودت بعدُ ذهني أو أنها راودتني على نحو من اللبسِ والتشوّش، أو خاطبت حدسي من دون يقين وكانت، بصوتِ بورخيس، تومضُ وتتوهّج بكلّ ما تنطوي عليه من ألَقٍ باذخٍ، وعلى نحوٍ ما بكلّ ما تنطوي عليه من بداهة. ولم أعمد إلى تدوين ملاحظات لأنني في تلك الأمسيات كنتُ أشعر بأن ذهني مُشْبَعٌ بما يتلقّاه.

منذ زياراتي الأولى بدت لي شقّة بورخيس كأنها قائمة خارج الزمن، أو كأنها، في الأقل، قائمة في زمنٍ قوامُه تجارب بورخيس الأدبية؛ زمن مركّب على إيقاعِ العصور التي شُغِفَ بها، عصر إنكلترا الفيكتوريّة والحقبة التي تلتها، بدايات العصر الوسيط في

بلدان الشمال، بوينس آيرس في حقبة العشرينات والثلاثينات (من القرن العشرين)، وجنيف المحبَّبة إلى قلبه في فترة ما بين الحربين العالميتين، وحقبة سنوات بيرون المقيتة، وفصول الصيف في مدريد أو في مايوركا، والأشهر التي قضاها في جامعة أوستن بتكساس، حيث أظهرت الولايات المتحدة للمرّة الأولى ما تكنّه له من إعجابٍ بالغ. كانت تلك هي المعالم لديه، تاريخه وجغرافيته: أمّا الحاضر فلا شأن له إلاّ فيما ندر. فقد كان هذا الرجل، عاشق الأسفار، العاجز عن رؤية الأماكن التي يحلّ فيها (لم تبدأ الجامعات والمؤسسات بتوجيه الدعوات إليه إلاّ بعد تجاوزه الستين من عمره)، يبدو، على نحوٍ خاص، قليل الالتفات إلى العالم الحسّي، إلاّ بما هو تجسيدٌ لقراءاته. ذلك أن رمال الصحراء ومياه النيل وشواطئ إيسلندا وآثار اليونان وروما، وكلّ ما يقربه بمتعةٍ ورهبة، لم يكن سوى تأكيد لما جاء في صفحةٍ من صفحات «ألف ليلة وليلة» أو «الكتاب المقدّس - العهد القديم» أو من «سلالة نجال المحروق»، أو هوميرُس أو فيرجيل. وكان يحمل هذه البراهين جميعها إلى سقّته، حيث يقيم.

أذكر أنّ تلك الشقّة الضيقة كانت مكاناً صامتاً، دافئاً، معطّرة الأجواء (لحرص الخادمة على تشغيل جهاز التدفئة وعلى ترطيب منديل بورخيس بماء الكولونيا قبل أن تدسّه، بارز الطرفِ، في جيب سترته الأعلى). كما كانت يسودها على الدوام ما يشبه العتمة الواضحة، ما يضفي عليها جواً من العزلة المطَمْئِنةِ المواتيةِ لعمى الرجل العجوز.

كان عماه كفافاً من نوعٍ فريد، راح يتفاقم تدريجاً منذ بلوغه الثلاثين واكتمل بعيد بلوغه الثامنة والخمسين من عمره. استعدّ له

منذ ولادته لأنه لطالما أيقن أنه ورث علّة في بصره عن جدّيه الإنكليزيين اللذين ماتا كفيفَين، كما ورثها عن أبيه الذي غدا كفيفاً في مثل سنّه تقريباً، لكنه على العكس من بورخيس استعاد بصره بعد جراحةٍ أجراها قبل سنواتٍ من وفاته. غالباً ما كان بورخيس يتحدّث عن عماه، وعلى الأخصّ لجهةٍ ما يمثّله (هذا العمى) من فائدة أدبية، بعبارات باتت اليوم ذائعةً، مشدّداً على «سخرية الخالق» الذي وهبه «الكُتُبَ والظلام»؛ ولجهةٍ ما يمثّله في محطّاته التاريخية مذكّراً بشعراء مرموقين أمثال هوميرُس وميلتون؛ أو بعبارات تطيّر، لكونه المدير الأعمى الثالث للمكتبة الوطنية بعد خوسّه ميرمول وبول غروسّاك؛ وبدرايةٍ شبه علمية عندما يشكو من عجزه عن تمييز اللون الأسود في غمرةِ الضباب الذي يكتنفه، ويحتفي بالأصفر، وهو اللون الوحيد الذي تبصره عيناه، لون نُمُوْرِه المحبّبة إلى قلبه وورود المفضّلة، الأمر الذي كان يحدو بأصدقائه إلى اختيار ربطات عنق فاقعة الصفرة يقدّمونها له كلّ عام، وحدا ببورخيس إلى القول مستعيراً عبارة أوسكار وايلد: «وحده الأصم يرتدي ربطة عنق مماثلة»؛ أو بعبارات الرثاء، مؤكداً أنّ العمى والشيخوخة هما شكلان مختلفان للشعور بالوحدة. فالعمى كان يجعله أسير محبسه المنفرد حيث ألّفَ أعماله الأخيرة، ناظماً أبيات الشعر في ذهنه مراراً وتكراراً حتّى تغدو صالحةً للإملاء على الشخص الذي يصادف وجوده بقربه.

«أيسعكَ أن تدوّن الآتي؟» يقصد الكلمات التي نظمها وحفظها للتوّ غيباً. يمليها كلمةً كلمةً مبرزاً إيقاعاتها التي يهوى، مشيراً إلى مواضع النقاط وعلامات الوقف. يتلو القصيدة الجديدة سطراً سطراً،

من دون تتبع المعنى حتّى البيت التالي مع الحرص على التوقّف عند نهاية كلّ بيت. ثم يطلب، في الختام، أن تتلى القصيدة مجدداً على مسامعه مرّة واثنتين وخمس مرّات. يعتذر لطلبه هذا، غير أنه يقلّب الاحتمالات مستمعاً إلى كلماتها - مقلّباً إياها في ذهنه. وعندئذ قد يضيف سطراً ثمّ آخر. تتشكّل القصيدة أو يتشكّل المقطع (لأنه أحياناً يغامر في أن يكتب النثر مجدداً، نزولاً عند إلحاح مترجمه الأميركي نورمان توماس دي جيوفاني) على الورق بعد تشكّلها (أو تشكّله) في مخيّلته. وقد يبدو غريباً أن تظهر المقطوعة الجديدة للمرّة الأولى مكتوبةً بيدٍ أخرى غير يد المؤلّف. وما أن تنتهي القصيدة (فقد يستغرق إنجاز مقطوعة النثر أياماً عدّة) يأخذ بورخيس الورقة، ويثنيها ثمّ يدسّها في حافظة نقوده أو بين صفحات كتاب. الغريب في الأمر أنه يفعل الشيء نفسه بالنقود. يأخذ ورقة نقد ويثنيها حتّى تغدو أشبه بشريط رفيع ثمّ يدسّها بين صفحات أحد المجلدات في مكتبته. وهكذا عندما يضطرّ إلى سدادِ ثمن شيء ما، يختار كتاباً ويهتدي (أحياناً لا دائماً) إلى كنزهِ المخبوء.

في شقّته (كما في مكتبه الذي شَغِله سنواتٍ عدّة في «المكتبة الوطنية») كان بورخيس يطلبُ الرّاحةَ في الروتين، فلا يبدو أنّ شيئاً في الحيّز الذي يشغَله قد يطرأ عليه تغيير. وعندما أمرّ، كعادتي كلّ مساء، من وراء حاجِبِ المدخل كان يُطالعني على الفور ترتيبُ المكان كما عهدته من دون تعديل. إلى اليمين، طاولةٌ داكنة اللون مغطّاة ببِساطٍ من الدانتيلاّ وأربعة كراسٍ ذات مساند مستقيمة، كانت هي بمثابة حجرة الطعام؛ وإلى اليسار، تحت إحدى النوافذ، كَنَبَةٌ قديمة وكرسيّان مُنَجَّدَان أو ثلاثة. كان بورخيس يجلس على الكنبة

فيما أجلس أنا قُبالَته على كرسيّ مُنَجّد. كانت عيناه المكفوفتان (الكئيبتان دوماً حتّى عندما يغضّنهما الضحكُ) تحدّقان بنقطةٍ ما من فضاء الغرفة فيما يسترسل هو في الكلام، وفيما تسرح عيناي في الأرجاءِ متقصيّةً الأشياء الأليفة التي تشاركه حياته اليومية: منضدة كان يضع عليها طاساً من الفضّة وماتّه ورثهما عن جَدّه، ومقلمة مُنمنمة تعود إلى المُناوَلة الأولى لأمّه؛ ومكتبتان من الخشب الأبيض تحتويان على موسوعات، ومكتبتان خفيضتان من خشبٍ داكن. على الحائط، لوحةٌ بتوقيع شقيقته نورا تصوّر «البشارة لمريم» ومحفورة لبيرانيز تصوّر آثاراً دائريّة غامضة. عند طرفِ الحجرة، إلى اليسار، ممرّ ضيّق يفضي إلى حجرتي النوم: حجرة والدته المزدانة جدرانها بصورٍ قديمة، وحجرته، هو، المتواضعة كأنّها محبس راهب. أحياناً، إذ نكون على أهبّة المغادرة لكي نقوم معاً بنزهةٍ مسائيّة، أو تناول العشاء في فندق دورا، على الجانب المقابل من الطريق، يتناهى إلى مسامعنا صوت دونّا ليونور الخرافيّ: «جورجي، لا تنسَ صدَريَّتك الصوف، فقد يبرد الطقس!» ذلك أنّ الدونّا ليونور وبيبّو، الهرّ الأبيض السمين، كانا في ذلك المكان أشبهَ بحضورَيْن شبحيين.

كنتُ نادراً ما ألتقي الدونّا ليونور. فهي عادةً تلازم غرفتها لدى وصولي ووحده صوتها يتناهى، بين الفينة والفينة، مُنبّهاً «جورجي» إلى أمرٍ ما أو مشيراً عليه بأمر ما. كان بورخيس يناديها «أمّي» وكانت هي تناديه «جورجي»، اسم التحبّب الإنكليزي الذي أطلقته عليه جدّته الوافدة من نورثامبرلاند. كان بورخيس موقناً منذ صغره من أنّه سيغدو كاتباً وقد أُقرَّ بِدعوتِه هذه بوصفها عنصراً من عناصر الميثولوجيا العائليّة. حتّى أن إيفاريستو كارييغو، شاعر الجوار،

وصديق والدَي بورخيس (وموضوع أحد مؤلفات بورخيس الأولى) قد أهدى الدونّا ليونور، سنة 1909، أبياتاً من الشعر كان قد نظمها تكريماً لابنها، عاشق الكتب، الذي لم يكن آنذاك قد جاوَز العاشرة:

«ألا فليُعطَ ابنُكِ، هذا الطفلُ
الذي تفاخرين به، والذي بدأ، منذ اليوم،
يصبو إلى أكاليل الغار
متوِّجةً رأسه،
أن يُتمِّمَ، ممتطياً جناحَ الحلم،
قطافَ بشارةٍ جديدة
وأن يحصدَ العناقيدَ البهيّةَ
لخمرةِ الأنشودة.»

كان سلوك الدونا ليونور حيال ابنها المشهور، كما المتوقع في حالٍ مماثلة، هو سلوك الأمّ المُحتَضِنة الحامية بقوّة. ذات يوم، أثناء مقابلة أجريت في سياق فيلم وثائقيّ للتلفزيون الفرنسيّ، اقترفت هفوةً رائعةً من شأنها أن تشبع غرور الدكتور فرويد. فقد أجابت عن سؤال حول عملها كسكرتيرة إلى جانب ابنها، بالقولِ إنها اضطلعت فيما مضى بمثل هذا الدور إلى جانب زوجها الأعمى، وإنّها اليوم تتصرّف بالمِثل إلى جانب ابنها الأعمى. كانت تقصد: «لقد كنت يدَ زوجي، وأنا اليوم يدَ ابني»، ولكن بمَدِّها المصوّتين المزدوجين، على عادة الناطقين باللغة الأسبانية، قالت عِوضاً عن ذلك: «لقد

كنتُ عشيق زوجي، وها إنّني الآن عشيق ابني.» ولم يُفاجأ أحد ممّن يعرفون جيّداً طباعها المستأثِرة المتسلّطة، لصدور مثل هذا الكلام عنها.

كانت غرفة بورخيس (إذ كان يطلب مني أحياناً أن أذهب إليها لأحضر له كتاباً) ما يُسمّيه عادةً المؤرخون العسكريون بـ«الإسبرطيّة». كان أثاثها يقتصر على سرير معدنيّ وقد غطّيَ بغطاء سرير أبيض يرقد فوقه بيبّو متمطياً على هواه، وكرسيّ، وطاولة مكتب صغيرة ومكتبتين خفيضتين. على الحائط عُلّقَ لوحٌ من الخشب مزيّن بشعارات المقاطعات السويسريّة المختلفة، ومحفورة دورِر (Dürer) التي تصوّر «الفارس والموت والشيطان» التي كان احتفى بها ذات يوم باثنتين من سونيتاته التي اشتهرت بدقّة الوصف وصرامة النظم. بحسبِ ابن شقيقته، لم يخرج بورخيس، طوال حياته، عمّا يشبه الطقسِ الذي كان يؤديه، تكراراً، قبل نومه: إذ كان يرتدي قميص نومٍ طويلاً وفضفاضاً، ويغمض عينيه وهو يتلو بصوتٍ عالٍ «أبانا الذي في السماوات» بالإنكليزيّة.

عالمهُ كان شفاهيّاً؛ الموسيقى والألوان والأشكال لم تكن جزءاً منه على الإطلاق. وغالباً ما كان بورخيس يقرّ بأنّه لطالما كان أعمى حيال فنّ الرسم. وعلى الرغم من تردادِه على الدوام بأنّه معجَبٌ بأعمال سول سولار (Xul Solar) وبأعمال شقيقته، نوراه بورخيس، كإعجابِه بأعمال دورر (Dürer) وبيرانيز وبلايك ورمبرانت وترنر، فإنّ إعجابَه ذاك كان إعجاباً أدبياً وليس تصويرياً. ولطالما أخذ على غريكو جَعْله فراديسَه عاجّةً بحكّام الدوقيّات والأساقفة («فردوسٌ شبيه بالفاتيكان هو نظير فكرتي عن الجحيم») ونادراً ما كان يذكر في أحاديثه رسّامين آخرين. كذلك الأمر كان يبدو أصمّاً حيال

الموسيقى. فقد كان يزعم بأن موسيقى برامز (Brahms) تستهويه (إذ جعلَ إحدى أجمل قصصه تحت عنوان: Deutsches Requiem) غير أنّه لم يكن يستمع إليها على الإطلاق. كان من وقتٍ لآخر، إذ يستمع إلى موسيقى موزار، يُقسِمُ بأنه من الآن فصاعِداً سيهوى الاستماع إلى الموسيقى وأنه لا يدري كيف عاش حياته إلى اليوم من دون موزار؛ ثمّ سرعان ما ينسى الأمر برمّته إلى أن تحين ساعة أخرى من ساعات التجلّي المماثلة. كان يدندنُ أو حتّى يرنّم بعض ألحان التانغو (القديمة منها وحسب) أو بعض ألحان الميلونغا، غير أنّه كان يمقت آستور بياتسولا الذي جدّد بعبقريّة لافتة موسيقى بوينس آيرِس. والحقيقة أنّه كان يؤكّد على الدوام بأنّ التانغو دخلَ عصرَ أفولِه منذ سنة 1910. وفي سنة 1965 نظم كلماتِ ستّ أو سبع أغنيات ميلونغا، غير أنّه كان يردّد على الدوام بأنه لن ينظم أغنية تانغو واحدة. «التانغو حديث العهد بالنسبة لي ومفرط في شحنته العاطفيّة، ولعلّه أقرب إلى مُستدَرّي الدموع على الطريقة الفرنسيّة على غرار انتهى كلّ شيء...» وكان يزعم بأنه يهوى موسيقى الجاز. ويستذكر موسيقى بعض الأفلام التي لم تكن تستهويه لذاتها بل لنحوِ مصاحبتها القصّة كما في مقطوعة برنارد هِرمان المصاحبة لفيلم "Psychose" (ذِهان)، وهو الفيلم الذي أعجِبَ به كثيراً وكان يصفه بأنه «نسخة أخرى من Doppelganger الذي يتحوّل فيه القاتل إلى أمّه، أي الشخص الذي قتله». وكان ثمَّة في تلك الفكرة ما يجذبه على نحوٍ غامض.

يسألني إذا كنتُ أودّ أن أصحبه إلى السينما لمشاهدة كوميديا موسيقيّة هي «قصّة الحيّ الغربي» West Side Story. حضرَها مراراً

والظاهر أنه لم يسأم العودة إليها. في طريقنا إلى دار السينما يدندن لحنَ ماريا ويلفتني إلى أنّ اسم المحبوبة قد استحال من كونه مجرّد اسم لمسمّى إلى كونه لفظة إلهيّة: بياتريس، جولييت، لِسبيا، لور. «ثم يغدو كلّ شيء ملوّثاً بهذا الاسم، يقول. طبعاً لن يكون الوقع نفسه لو كانت الفتاة تُدعى غومرسيندا على سبيل المثال، أليس كذلك؟ أو بوسيفريدا. أو برتا ذات القدمين الغليظتين، أليس كذلك؟» يضيفُ غاصّاً بالضحك. نجلس في مكانينا في الصالة لحظة انطفاء الأنوار. أيسر على المرء أن يشاهد بصحبة بورخيس فيلماً كان قد شاهده من قبل لأنه لن يضطرّ إلى وصفِ كلّ ما يجري على الشاشة من أحداث. بين الفينة والفينة، يزعم أنه يُبصر ما يجري على الشاشة، وذلك لأنّ أحداً ما قد وصف له من قبل ما يجري في المشهد خلال عرضٍ سابق. يعلّق على الطابع الملحميّ للخصومة بين العصابتين، وعلى دور النساء، وعلى استخدام اللون الأحمر. بعد ذلك وفيما أصحبه عائداً به إلى منزله يحدّثني عن المدن التي هي، في حدّ ذاتها، شخصيّات أدبيّة: طروادة، قرطاجة، لندن، برلين. وكان من شأنه أن يضيف إليها بوينس آيرِس لأنه أضفى عليها ذلك النحو من الخلود الكُتُبيّ. إنّه يعشق التجوال في شوارع بوينس آيرِس: في البداية كان يعشق التجوال في أحيائها الجنوبيّة؛ وفيما بعد صار يعشق التجوال في ازدحامِ وسط المدينة حيث غدا، على غرار كانط في مدينته كونيغسبرغ، أشبه بعنصرٍ من عناصر منظرها الطبيعيّ.

لرجلٍ كان يسمّي الكون مكتبةً ويقرّ بأنه تخيّل الفردوس على «هيئة مكتبة»، كان حجم مكتبته الخاصّة يبدو محبطاً بعض الشيء،

ربّما لأنه كان يعلم، كما عبّر في إحدى قصائده، أنّه لا يسع الكلام إلاّ «أن يقلّد الحكمة». كان زوّاره يتوقعون أن يجدوا في شقّته مساحات مزدحمة بأكداس الكتب وأرففاً تئنّ تحت وطأة المجلدات، ورزماً من المطبوعات تسدّ منافذ الأبواب وتحتلّ كلّ ركن، غابةً من الحبر والورق. وإذا بهم حيال شقّة لا تحتل الكتب فيها سوى بعض الزوايا الخجولة. وعندما زار ماريو فارغاس يوسا، في صباه، منزل بورخيس في أواسط الخمسينات، فوجئ بتواضع الأثاث وسأل المعلّم لِمَ لا يعيش في أماكن أرقى وأكثر بذخاً. فساء بورخيس أن يسمع من زائره تلك الملاحظة وأجاب الكاتب البيروفي الوقح، بقوله: «ربّما كان هذا ما يفعله الناس في ليما (عاصمة البيرو)، أمّا هنا في بوينس آيرس، فنحن لا نهوى البذخ.»

غير أن الأرفف القليلة كانت تحتوي زبدة قراءات بورخيس، بدءاً بتلك المخصّصة لأجزاء المعاجم والقواميس التي كان يفاخر بامتلاكها. «إذا كنتَ تبغي الحقّ، كان يقول لزائره، إني أهوى التظاهر بأنني لستُ أعمى وبأنني أهوى الكتبَ بقدرِ ما يهواها مبصر. إنني شغوفٌ بامتلاك ما يصدر حديثاً من الموسوعات. إذ أتخيل نفسي قادراً على تتبع مجاري الأنهر على خرائطها ومصادفة الغريب والعجيب في موادها المكتوبة.» وكان يبادر سامعه إلى القولِ إنه، في طفولته، عندما كان يذهب بصحبة والده إلى المكتبة الوطنية، ويحول طبعه الخجول دون سؤاله عن الكتاب الذي يرغب في قراءته، يكتفي باختيار جزء من «دائرة المعارف البريطانية» عن أحد الأرفف وينصرف إلى قراءة ما يجده فيه من مواد مكتوبة. أحياناً كان الحظ يحالفه، يقول، على غرار ما جرى له عندما وقع اختياره على الجزء المخصّص للمداخل من De إلى Dr، فأتيح له أن يطلع على

كلّ ما يتعلّق بالدَرويد (الكهنة الغالين) والدروز ودريدن. فلم يتخلّ يوماً عن عادته تلك في التسليمِ للصدفة المصنّفة في قراءة الموسوعات، وكان يقضي ساعاتٍ طويلة منكباً على تصفّح أو الاستماع إلى صفحاتٍ من موسوعات بومبياني وبوكهاوس وماير وتشامبرز والإنسيكلوبيديا بريتانيكا (في طبعتها الحادية عشرة التي اشتملت على إسهامات بقلم ديكوينسي ومكاولي والتي كان اشتراها بالمال الذي ربحه من جائزة ثانية منحته إياها دار البلدية عام 1928) أو صفحات من «القاموس المحيط الأسباني الأميركي» لمونتانير وسايمون. كنت أفتّش بطلبٍ منه عن مادّة قاموسية تتناول شوبنهاور أو الديانة الشينتوية، أو تتناول جوانا لا لوكا أو «الفَتْش» الإسكتلندي. وعندئذ كان يطلب مني تدوين تفصيل ما على قدرٍ من الأهمية، وفي ذيل الملاحظة رقم الصفحة، في آخر الكتاب المذكور. ولذلك كانت كتب مكتبته تعجّ بصفحات الملاحظات المدوَّنة بخطوطٍ مختلفة.

كانت المكتبتان الصغيرتان الوطيئتان في حجرة الاستقبال تحتويان أعمال ستيفنسون وتشسترتون وهنري جيمس وكيبلنغ. ومن بين أعمال هذا الأخير كان قد عثر على طبعةٍ ذات غلاف أحمر موسومٍ بشعار الكتبيّ «ستالكي أند كو» ويحمل نقش رأس الإله الفيل، غانيشا، والصليب المعقوف الهندوسي الذي كان كيبلنغ انتقاه شعاراً لنفسه قبل أن يتخلّى عنه إبّان الحرب عندما تبنّت النازية ذلك الشعار القديم: تلك النسخة كانت هي النسخة التي اشتراها بورخيس أثناء إقامته في جنيف والتي قدّمها لي هدية وداع قبيل مغادرتي الأرجنتين عام 1968. على أرفف هاتين المكتبتين كان يطلب مني أن أفتّش عن المجلدات التي تتضمّن نصوص كيبلنغ السردية وأبحاث

ستيفنسون التي قرأناها خلال أمسياتنا العديدة والتي كان يعلّق عليها بذكاء ونباهة مذهلين، غير مُقصِرٍ حديثه على إظهار شغفه بهذين المؤلفين الكبيرين، بل شارحاً لي أيضاً أسلوبهما في التأليف محلّلاً بعض الفقرات بدقّةِ صاحب الصنعة الشغوف. في هاتين المكتبتين كان يحفظ أيضاً مؤلّف ج. و. دان «تجربة مع الزمن»، وعدداً من مؤلفات ويلكي كولنز، وروايات إيثا ديكوبرُس ذات الأغلفة الورقية المصفرة، وكتبَ لوغونيس وغويرالدِس وغروسّاك، و«عوليس» و«فنيغانز وايك» لجويس، و«حيوات متخيّلة» لمارسل شووب، ومؤلفات بوليسيّة لجون ديكسون كارّ وميلوارد كينيدي وريتشارد هول، و«الحياة على ضفّة الميسيسيبي» لمارك توين (. . .) «يقرأ المرء ما يهوى، كان يقول، لكنه لا يكتب ما يهوى بل ما تسعفه به الكتابة». وكان يذكر بحنين غامِر الكتبَ الأولى التي قرأها، محتفظاً بطبعة «غارنييه» الضخمة ذات الغلاف الأحمر التي من خلالها اكتشف «دون كيشوت» (وهي نسخة ثانية اشتراها قبيل بلوغه الثلاثين بعد فقده الأولى)، غير أنه لم يستطع الاستعاضة بنسخة ثانية من الترجمة الإنكليزية لـ«خرافات» غريم، أوّل الكتب التي قرأها بحسب ما يذكر.

في مكتبات غرفة نومه كان يحتفظ بكتب الشعر وبإحدى أهمّ مجموعات الأدب الأنغلوساكسوني والآيسلندي التي قد نعثر عليها في أميركا اللاتينية قاطبةً. في تلك المكتبات كان بورخيس يحتفظ بالمعاجم التي يرجع إليها للتدقيق بما كان يسمّيه بـ«المفردات العويصة والعسيرة / التي بِفَمي، الذي عادَ منذ أمدٍ طويل إلى كونه تراباً وإلى الترابِ يعود، / كنتُ أستخدمها عهدَ الصبا في نورثمبرلاند ومرسيا / قبل أن أغدو بورخيس أو هاسلان». كنتُ

أعرف بعضها لأنني أنا مَن باعه إيّاه في مكتبة بِغماليون: قاموس سكيت (Skeat)؛ نسخة مفسَّرة من "The Battle of Maldon"؛ والـ "Altgermanische Religions Geschichte" لريتشارد ماير. أمّا المكتبات الأخرى فكانت تحتوي على قصائد أنريكِه بانكس وهاينِه وجان دولاكروا، بالإضافة إلى مؤلّفاتٍ أخرى تشرح أعمال دانتي وتحمل تواقيع بنيديتو كروتشِه وفرنشيسكو تورّاكا ولويجي بيتروبونو وغويدو فيتالي.

في موضعٍ ما (قد يكون غرفة نوم والدته) كان يحتفظ بمؤلفات الأدب الأرجنتيني التي رافقت أسرتَه خلال رحلتها إلى أوروبا وإقامتها هناك قُبَيْل اندلاع الحرب العالمية الأولى: "Facundo" لسارمينتو؛ "Siluetas militares" لإدواردو غوتييرِث؛ جزءا «تاريخ الأرجنتين» لفيسنتِه فيدِل لوبيث؛ «أماليا» لميرمول؛ "Prometeo y cia" لإدواردو وايلد؛ "Rosas y su tiempo" لراموس ميخيا وعدد من مؤلّفات ليوبولد لوغونِس الشعريّة. أمّا بورخيس فقد حمل معه خلال رحلتهم الأوروبية مؤلّف خوسّه هرناندِث "Martín Fierro"، الملحمة القومية الأرجنتينية التي كانت ليونور تمقتها لما تتضمّنه من أجواءٍ محليّة وعنفٍ سوقيّ.

كان الغائب الأكبر عن أرفف المكتبات في شقّته هي أعماله الخاصّة. وكان يجيب كلّ سائلٍ عن نسخةٍ من الطبعة الأولى لأحد أعمالِه بأنّه لا يمتلك ولو نسخة واحدة تحمل اسمه «القابل، بكلّ رِفعة، للنسيان». ذات يومٍ شاءت المصادفة أن أكونَ حاضراً في بيته عندما جاءه ساعٍ برزمةٍ ضخمة تحتوي على نسخةٍ من الطبعة الفاخرة لقصّته «الكونغرس»، التي نشرت في إيطاليا لدى دار فرانكو ماريا ريتشي تحت عنوان «كونغرس العالم». كان كتاباً ضخماً مجلّداً

بحرير أسود كالعلبة التي تغلّفه وعنوانُه منقوش بحروفٍ مذهّبة، وقد طُبِع على ورق فبريانو أزرق مشغولٍ باليد؛ كلّ رسمٍ من رسومه (إذ كانت القصّة مرفقة برسومٍ تنْتَريّة) أُلصِقَ حِرَفياً باليد، وكلّ نسخةٍ من نسخه مرقّمة. طلب مني بورخيس أن أصفه له. وبعد أن أصغى إليّ بانتباه، صاحَ قائلاً: «ولكن هذا ليس كتابي، إنّه علبة شوكولاته!» وسارعَ إلى تقديمه هديةً للساعي الذي وقفَ حائراً لا يلوي على شيء.

أحياناً يختار، هو، كتاباً من على رفّ. طبعاً هو يعلم بدقّة موضع كلّ كتاب فيتقدّم نحوه ويمسك به من دون تردّد. ولكن قد يصادف وقوفه في مكان لا يألف منه ترتيب الأرفف، في مكتبة غريبة، مثلاً، فإذ ذاك يحدث ما لا يمكن تفسيره. يمرّر بورخيس يديه على حوافّ الكتب كأنه يتلمّس سطح خارطة من خطوط ناتئة غير مستوية، حتّى لو كان يجهل النواحي، فكأنّ جلدَ كفّيه يقرأ له الجغرافيا. عندما تلامس أصابعه كتباً لم يسبق له أن فتحها من قبل، ينبئه شيء أشبه بحَدْسِ الحرفيّ أي كتاب يلمس وهو قادرٌ على تخمين عناوين وأسماء لا يسعه أن يقرأها بالتأكيد. (رأيت ذات يوم راهباً من بلاد الباسك يتصرّف على نحوٍ مماثل وسط أسرابٍ من النحل كان قادراً على التميز فيما بينها وأنْ يوجّه كلاً منها إلى قفيره، كما أذكر أنّ أحد عناصر الجوّالة في إحدى حدائق الـ«روشوز»، في كندا، كان قادراً على تعيين الموقع الذي بلغه وسط الغابة إذ «يقرأ» بأصابعه حزاز اللحاء على جذوع الأشجار.) ولا أجانب الحقّ إذا قلتُ إنّ ما يربط بين هذا الكُتُبيّ العجوز وبين كتبه علاقة قد تعتبرها قوانين المادة الفيزيولوجيّة علاقة مستحيلة.

كان بورخيس يرى أنّ ما هو جوهريّ في الواقع إنّما يكمن في الكتب؛ قراءة الكتب؛ تأليف الكتب؛ الحديث عن الكتب. وكان مقتنعاً، بما لا يحتمل الشكّ، بأنّه يواصلُ حواراً بدأ قبل آلاف السنين، وبأنّ هذا الحوار، بحسب ظنّه، لن تكون له خاتمة. فالكُتُبُ برأيه ترمّمُ الماضي. «بمضيّ الوقت، كلّ قصيدة تستحيلُ مَرْثيّة»، كان يقول. وكان حاسماً في رفضه النظريات الأدبيّة المتقلّبة الأطوار ويأخذ على الأدب الفرنسي، خاصّة، تركيزه على المدارس والزّمَر الأدبية لا على الكتب. لقد أسرّ إليّ أدولفو بيوي كاسارِس ذات يوم بأن بورخيس كان الوحيد، في حدود علمِه، الذي لا ينصاع البتّة، في ما يخص الأدب، «للأعرافِ والتقاليد كما لا ينصاعُ للكسل». كان قارئاً يتّكلُ على الحظّ ويَسْعَدُ ببعض ما يعثر عليه بمحض الصدفة أحياناً، من ملّخصاتٍ وسيناريوات ومقالات موسوعيّة، كما يعترف بأنّه، على الرغمِ من تقاعسِه عن قراءة "Finnegans Wake" حتّى النهاية، ما كان ليتوانى عن الاسترسالِ في الحديث عن تحفة جويس اللغوية تلك. لم يشعر يوماً بأنّه مُرغمٌ على قراءة كتابٍ بأكملِه حتّى الصفحة الأخيرة. وكانت مكتبته (التي، شأنَ مكتبة أي قارئ آخر، هي أيضاً سيرته الذاتية) تعكسُ ثقته في الصُدفةِ وفي قوانين الفوضى. «أنا قارئ مُتَعيّ: لم أُجِز يوماً لإحساسيّ بالواجب أن يتدخّل بمسألة شخصيّة جداً كمسألة شراء كتاب.»

هذا المفهوم النبيل للأدب (الذي نجده عند مونتاني والسِير توماس براون ولورنس شترن) بفتّر حضورَه، هو، في كثير من المؤلفات المتنوّعة والمتفرّقة، والمجتمعة اليوم عبر القاسم المشترك لحضورِه: الصفحة الأولى من كتاب «الكلمات والأشياء» لميشال

فوكو الذي يقتبس عن موسوعة صينيّة شهيرة (هي من نسج خيال بورخيس) تُصنّف فيها الحيوانات في عددٍ من الفئات غير المألوفة كمثل «الحيوانات التي يمتلكها الإمبراطور» أو «تلك التي، عن بُعدٍ، تشبه الذباب»؛ شخصيّة أمين المكتبة الأعمى والمجرم الذي يُدعى خورخي دي بورغوس، الماثل كالشبح في أجواء مكتبة الدير في رواية «اسم الوردة» لأمبرتو أيكو؛ الإشارة المذهلة والغنيّة بالدلالات إلى مترجمي **ألف ليلة وليلة**، وهو نصٌّ كتبه بورخيس سنة 1932، في تحفة جورج ستاينر «ما بعد بابل» (After Babel)؛ السطور الأخيرة من «نقض جديد للزمن» التي تلتها الآلة المحتضرة في فيلم «ألفافيل» (Alphaville) لغودار؛ قسمات بورخيس التي تمتزج مع قسمات ميك جاغِر في آخر مشهد من "Performance" الفيلم الفاشل الذي حمل توقيع روغ وكامّل (Roeg et Cammell) سنة 1968؛ اللقاء مع حكيم بوينس آيرِس العجوز في كتاب بروس شاتوين "In Patagonia" وفي عمل نيكولاس رانكين "Dead Man's Chest". في الأعوام الأخيرة من عمرِه حاول أن يكتب سَرْداً تحت عنوان «ذاكرة شكسبير» (وهو النصّ الذي وافق في آخر الأمر على نشرِه، لكنّه اعتبر أنّه لم يفِ بغرضِه) وهو يسرد حكاية رجل يرث ذاكرة مؤلّف هاملت. من فوكو وستاينر إلى غودار وإيكو مروراً بالقراء المُغفَلين، نحن جميعاً ورثنا من ذاكرة بورخيس الأدبيّة المترامية.

كان يستذكر كلّ شيء. وما كان يحتاج إلى نسخٍ من الكتب التي ألّفها: وعلى الرغم من زعمه بأنها تنتمي إلى «الماضي القابل للنسيان»، فقد كان بوسعه أن يتلوها غيباً، وأن يصحّح كتاباته الخاصّة أو يجري تعديلات عليها من الذاكرة أمام مستمعين لا

يخفون، في العادة، دهشتهم وافتتانهم. كان دائمَ التذرّع بالنسيان (ربّما ليقينه أنّ النسيان مستحيل عليه) وإذا ما نسيَ فمن قبيل التصنّع. كأن يقول، ذات يوم، لصحافي إنه ما عاد يستذكر شيئاً من أعماله الأولى، وعندما يتلو الصحافي، في معرض امتداحه، بيتين من إحدى قصائده، يعمد بورخيس، بإلماحٍ غير صريح، إلى تصويب أغلاط الاقتباس، ويُكمل هو التلاوةَ، غيباً، حتّى آخر ما في القصيدة. وكان قد كتب قصّة قصيرة، «فونيس أو الذاكرة» زاعماً أنها «استعارة مرسلة عن الأرق». وكانت القصّة أيضاً استعارة مرسلة عن ذاكرته التي يشوبها وهَن. «ذاكرتي، يا سيّد، يسرّ فونيس إلى الراوي قائلاً، هي أشبه بكومة من النفايات.» وكانت «كومة النفايات» هذه تبيح له أن يضيف إلى نصوص أخرى أوسع شهرةً أبياتاً من الشعر منسيّة منذ أمدٍ طويل وأن يستمتع بقراءة بعض الكتابات بسبب كلمة واحدة فيها أو بسبب رنّة الكلام. والحقيقة أن ذاكرته الهائلة كانت تجعل من كلّ قراءةٍ يقوم بها أشبه بقراءة ثانية. كانت شفتاه تصاحبان تمتمةَ الكلمات المقروءة متلفّظتين بصمتٍ بالأبيات التي حفظها قبل عقودٍ من الزمن. يستذكر كلمات ألحان التانغو القديمة، كلمات قصائد رديئة لشعراءٍ راحلينَ منذ زمن، نتفاً من حوارات ومقاطع وصفية من روايات وقصص مختلفة، إبداليات تورية، أحاجيَ وطُرَفاً، أبيات شعر عن سلالات شماليّة، أخباراً تمسّ بسمعة مشاهير، وفقرات بأكملها من فيرجيل. كان يردّد قائلاً إنّه يعشق الذاكرات الخلاّقة كذاكرة ديكوينسي الذي كان قادراً على تحويل ترجمة ألمانية لبضعة أسطر من قصيدة روسيّة عن تتار سيبيريا إلى سبعين صفحة «مُسْتَذْكَرةً» على نحوٍ مذهل، أو ذاكرة أندرو لاين الذي كان «يستذكر»، في معرض سرده حكاية علاء الدين في «ألف

ليلة وليلة»، عمّ علاء الدين الشرير الذي يُلصِقُ أذنَه بأديم الأرض لكي يتلصّص على عدوّه عندَ المقلب الآخر من الأرض - وهي إحدى حلقات السلسلة التي غفلت عنها مخيّلة مؤلف «ألف ليلة وليلة».

أحياناً، تراوده ذكرى ما، وطلباً لسلواه الشخصيّة لا سلوايَ أنا، يشرع في سرد حكاية يختمها باعترافٍ يُسرّ به إليّ. فبشأن «عبادة الشجاعة»، وهو الاسم الذي كان يطلقه على ميثاق صعاليك بوينس آيرِس في مطلع القرن، يذكر بورخيس أن رجلاً يُدعى «سوتو» مهنته افتعال الشجار والضرب، يبلغه، عن لسان مالك النزل أنّ في المدينة رجلاً آخر يحمل الاسمَ نفسَه. وتشاء المصادفة أن يكون هذا الآخر، حامل الاسم عينه، مدرّبَ أسود عاملاً في سيرك جوّال حطّ رحالَه في الناحية لكي يقدّم أحد عروضَه. يدخل «سوتو» الحانة حيث مدرّب الأسود يحتسي كأساً ويسأله عن اسمه. «سوتو» يقول مدرّب الأسود. «لا يوجد هنا إلاّ سوتو واحد، وهو أنا، يقول الرجلُ الفظّ، لذا احمل سكيناً واتبعني إلى الخارج.» يلفى المدرّب المذعور نفسَه مرغماً على الانصياع فيُقتَل بسبب ميثاقٍ لا يفقه عنه شيئاً. «لقد سَرقتُ هذا المشهد، يقول لي بورخيس، لأختم به قصّتي 'الجنوب'.»

إذا كان ثمة ما يؤثِره كنوعٍ أدبيّ (لم يكن مؤمناً بالأنواع الأدبيّة) فهو الملحمة. سواء في قصص السلالات الأنغلوساكسونية، وفي أعمال هوميرُس، وأفلام العصابات والوسترن الهوليوودية، أو أعمال ملفيل وميثولوجيا قاعِ بوينس آيرِس، كان بورخيس يرى الموضوعات

نفسها، تلك المتصلة بالشجاعة والمعارك. ذلك أن الموضوعة الملحميّة تستجيب، في نظره، لتعطّشٍ جوهريّ، كالحاجة إلى الحبّ، وكالسعادة أو الشقاء. «جميع الآداب تبدأ بملاحم، كان يقول مبرّراً، لا بالشعر الصميميّ أو العاطفي.» وكان غالباً ما يتخذ من «الأوديسة» مثالاً: «الآلهة تَحْبُك للإنسان الخصومةَ لكي تجد الأجيال المقبلة ما تنشِده.» وكان الشعر الملحمي يُبكيه.

كان شغوفاً باللغة الألمانية. لقد تعلّمها بمفرده عندما بلغ السابعة عشرة، في سويسرا، في ليالي حظر التجوال الطويلة الذي فرضته الحرب، قارئاً قصائد هاينه من الغلاف إلى الغلاف. «حالما يُدرك المرء معنى Nachtigall، وLiebe وHerz، يغدو قادراً على قراءة هاينه من دون حاجة إلى القاموس». كما استهوته الإمكانيات المتوافرة في اللغة الألمانية لنحتِ المفردات، كمفردة غوتِه Nebelglanz (تلألؤ الضباب). كان يدع الكلمات تردّد أصداءها في أرجاء الغرفة: "Fuhlest wieder Busch und Tal / still mit Nebelglanz..." (نحدس مجدداً بالأيكة والوهد صامتينِ في تلألؤ الضباب...). كان يمتدح شفافية الألمانية ويأخذ على هايدغر ابتداعَه ما كان يسمّيه «محكيّةً ألمانية غير مفهومة».

كان يعشق الروايات البوليسيّة. إذ يجد في صيغتها أبنية سرديّة مثاليّة تبيح للروائي بأن يُعيّنَ حدوده الشخصيّة وأن يركّز مجهودَه على فعالية الكلمات والصور المكوّنة من كلمات." ففيما كنا نقرأ ذات يوم مغامرة شرلوك هولمز المعنونة «عصبة الصُّهب»، لَفَتني إلى كون الرواية البوليسيّة أقرب الأنواع الأخرى إلى الفهم الأرسطيّ للعمل الأدبي. فبورخيس يقول إنّ أرسطو أكّد بأنّ قصيدة موضوعها أشغال هِرَقل لن تمتلك الوحدة التي تمتلكها الإلياذة أو الأوديسة لأن

من شأن العامل الوحيد لوحدة السياق أن يكون هو البطل الوحيد، منجز الأشغال المختلفة، في حين أنّ الوحدة في الرواية البوليسيّة ناجمة عن اللغز في حدّ ذاته.

لم يكن موقفه من الميلودراما موقف ازدراء. فقد كانت تُبكيه أفلام الوسترن والعصابات. كان يبكي في ختام «ملائكةٍ بوجوه قذرة» عندما يقبل جيمس كانييه أن يتصرّف كجبان لحظة سوقِه إلى كرسيّ الإعدام الكهربائي، لكي يكفّ الفتيان الذين يعتبرونه مثالهم الأعلى، عن إعجابهم به. وعندما كان يقف قبالة سهول البامبا التي يتأثر الأرجنتينيون لمنظرها تماماً كما يتأثّر البريطانيون لمنظر البحر، بحسب قوله، كانت الدموع تنهمر من عينيه ويتمتم قائلاً: "Carajo! La Patria!". وكان يحبس أنفاسه تأثّراً عندما يصل إلى السطور الأخيرة حيث يخاطب الملاّح النرويجي مليكَه، فيما تهوي صواري السفينة الملكية محطّمةً، قائلاً: «هيذي النرويج تنقصفُ، أيّها المليك، بين يديك» (في إحدى قصائد لونغفيلو، بيتٌ - كان بورخيس يقول - استخدمه كيبلنغ فيما بعد في «أجمل تواريخ العالم»). ذات يوم، في كنيسة ساكسونية خَرِبةٍ بالقرب من ليتشفيلد، تلا «أبانا الذي في السماوات» بالأنغلوساكسونية لكي «يقدّم للربّ مفاجأةً صغيرة.» كان يبكي لدى قراءة فقرات بعينها من أعمال الكاتب الأرجنتيني المنسيّ مانويل بايرو لأن موضوع الفقرات هو «نيكاراغوا كالّي»، وهو شارع قريب من الحيّ الذي ولد فيه بورخيس. كما كان يهوى أن يتلو، بصوتٍ مسموع، أربعة أبيات من شعر روبِن داريو: "Boga y boga en el lago sonoro / que en el sueno a los tristes espera, / donde aguarda una gondola de oro / a la novia de Luis de Baviera"

«[طائر التمّ] يطفو ويطفو على مياه البحيرة الساكنة / والحالِمُ به منتظِرُ الحزانى أولاء / حيثُ غوندول مذهّب ينتظر / عروس لويس دو بافيار)، لأنّ وقعها، على الرغم من الغندول والعرائس الملكيّة التي تنتمي إلى زمن آخر، كان يجعلُ الدموعَ تنهمر سخيّةً من عينيه. غالباً ما أقرّ بكونِه عاطفياً صريحاً.

غير أنّه كان قادراً على التصرّف بقسوةٍ صريحة. كنّا في أحد الأيام جالسين في الصالون حيث جاء كاتبٌ أفضّل ألاّ أذكر اسمه ليقرأ على مسامع بورخيس قصّة قصيرة كان ألّفها تكريماً له. كان يظنّ أنها ستحظى بإعجابه لأنها تحكي عن صعاليك وخارجين على القانون. كانت وَضعةُ بورخيس الذي تهيّأ للاستماع، مستنداً براحتيه إلى مقبض عصاه، وقد انفرجت شفتاه قليلاً فيما عيناه شاخصتان نحو السقف، توحي لمن لا يعرفه جيّداً بشيءٍ من الانصياع المهذّب. كانت أحداث القصّة تجري في حانةٍ تعجّ بشخصيّاتٍ لا تستحقّ الثناء. يدخل مفتّش الشرطة الحانةَ أعزلَ من أي سلاح وبسطوة صوتِه وحدها يُرغم الرجال الآخرين على تسليمه أسلحتهم. وإذ ذاك يشرع المؤلّف في تعدادها بحماسة بالغة: «خنجر، مسدسان، هراوة جلد...» فتابع بورخيس التعداد بصوتِه الرتيب القاتِل: «ثلاث بنادق رشّاشة، مدفع بازوكا، مدفع روسيّ صغير، ساطوران، خمسة سيوف، ومسدّس خَرِبٍ ذو سدّادة...» توقّف المؤلّف عن القراءة مُطلِقاً، بمشقّة، ضحكةً مقتضبة. ولم نلمح له وجهاً منذ ذلك اليوم.

سوى أنه في بعض الأحيان يسأم الاستماع إلى قراءاتنا، ويملّ الأحاديث الأدبيّة التي يكرّرها، بفروقٍ طفيفة، على مسامع كلّ

وافد. ويحلو له إذ ذاك أن يتخيّل عالماً لا جدوى فيه من الكتب والمجلاّت لأنّ كلّ امرئ فيه قادرٌ على تخيّل جميع الكتب والمجلاّت وجميع القصص والقصائد. في هذا العالم (الذي وصفه في آخر المطاف تحت عنوان 'يوتوبيا رجلٍ مُتْعَب') كلّ إنسان هو فنّان، ولذلك فإنّ الفنّ لم يعد ضرورياً: فلا صالات عرض ولا مكتبات ولا متاحف؛ تزول أسماء الأفراد والبلدان؛ كلّ شيء مُغْفَل على نحوٍ رائع، وما من كتاب يلقى الفشلَ أو النجاح. ويتفق مع سيوران الذي كان يشكو، في مقالةٍ له عن بورخيس، من أنّ الشهرة قد نبشت، في آخر الأمر، الكاتب المغمور الذي كانه فيما مضى.

كان مُعْتَمَداً كمؤلّفٍ في الكتب المدرسيّة. لم يكن في الستينات قد حظيَ بعدُ بالشهرة العالمية التي حظيَ بها في أعوامِه الأخيرة، غير أنّه كان يُعتَبَر أحد كتاب الأرجنتين «الكلاسيكيين» وكان المدرّسون يحثّون، بحسبِ الأصول المتبعة، على اكتشاف متاهات قصصه الخيالية ودقّة قصائده. وكان الدرسُ النحوي المفصّل لكتابة بورخيس (إذ كان يطلب منا الانكباب على تحليل مقاطع بأكملها من قصصه من زاويةِ نظرٍ تركيبيّة) تمريناً لا يخلو من فتنةٍ غامضة؛ إذ لم أشعر يوماً بمِثلِ ما كنت أشعر به آنذاك بأنني قادرٌ على فَهْمِ شيءٍ من مجرى خياله اللفظي. فالنظر المتأنّي في عبارته كان يبيّنُ بساطتها، ووضوحها، والبراعة الفائقة في ربط الأفعال بالأسماءِ والجُمَل بالجُمَل. وكيف أن نحوَ استخدامِه الصفةَ والحالَ، وهو ما قلّلَ منه تدريجاً مع تقدّمه في العمر، إنّما يُضفي على المألوف من الكلام معانيَ غير مألوفة، لا تدهش القارئ بجدّتها بقدر ما تدهشه بدقّتها. جملة مُرسَلة كتلك التي أثبتها في مفتَتَح «خرائب دائريّة» (وهي قصّة

كانت الشاعرة أليخاندرا بيسارنِك تعشق تلاوتها، غيباً، من أوّلها إلى آخرها كأنها قصيدة) تخلق إطارَ حلمٍ أو مناخَ حلمٍ أو انطباعَ حلمٍ من خلال ترداد اسم والتوقّف عند نعوتٍ مفاجئة: «لَم يلمحه أحدٌ وافداً في الليلِ البَهيم. لم يلمحْ أحدٌ خَفّافَه القَصَبَ وهو يغوصُ في الطينِ القدسيّ؛ ولكنْ بمضيّ أيامٍ معدودة ما كان أحدٌ يجهل أنّ الرجلَ الصّامتَ قَدِمَ إليهم من الجنوب وأنّ مسقط رأسه إحدى القرى التي لا تُحصى ولا تُعدّ الرّابضة صوبَ منبع النهر على السفح المنحدِر بشدّة للجبل حيث اللغة الزاندية لم تلوّنها بعدُ مفردات اليونانية وحيث الجذامُ لم يغدُ مرضاً سارياً.» الحيّز مسكونٌ بهذا الشاهد الذي هو «لا أحد». والجمع بين «البهيم» و«الليل» و«القدسيّ» من جهة، وبين «الطين» من جهةٍ أخرى، يولّدُ غموضاً طاغياً وإحساساً برهبةٍ قدسيّة؛ والجنوب موسومٌ بنعتِ «الشدّة» الذي يطلقه على انحدار السفح، ثمّ بغيابين: غياب اللغة اليونانية المُعدية وغياب الوباء الرهيب. فلا عَجبَ إذا كنتُ في صباي الشغوفِ بالكتب، تراودني، قُبَيل النوم، جُمَلٌ مثل هذه كأنّها رُقىً.

الحقيقة أنّ بورخيس جدّد اللغة الأسبانية؛ وهو قد أنجز ما أنجز في هذا المجال، جزئياً، لكون أساليبه في القراءة النهمة قد أتاحت له أن ينقل إلى الأسبانية محاسِنَ اللغات الأخرى: كنحو صياغة العبارة الإنكليزيّة، على سبيل المثال؛ أو تلك الطاقة التي تكتنزها اللغة الألمانية على إخفاء سرّها حتّى ختام الجملة. وكان، في الكتابة كما في الترجمة، يتوسّل الحريّةَ فيما يمليه عليه حسُّه السليم حَزفاً للنصّ وشَذْباً. فعندما سعى، بالاشتراك مع بيوي كاسارِس، إلى وضعِ ترجمةٍ أسبانية لـ«مَكبث»، لَم تُنجَز بأية حال، كان يقترح تحويلَ دُعاءَ الساحرات الذائع (*When shall we three meet again*"

"In thunder, lightning or in rain? /)، «متى نلتقي ثانيةً نحن الثلاث / في رعود وبروق وأمطار؟») إلى "Cuando el fulgor del trueno otra vez / Seremos una sola cosa las tres"، «عندما يبرق الرعدُ ثانيةً / لن نكون نحن الثلاث إلاّ واحداً»). فإذا ما ترجمتَ شكسبير، كان يردّد قائلاً، ينبغي لك أن تترجمه بحريّة تصرف شبيهةٍ بتلك التي بها كان يؤلّف. هكذا ابتكرنا لهؤلاء الساحرات الثلاث ثالوثاً شيطانياً.»

منذ القرن السابع عشر والكتّاب الأسبان يظهرون حيرةً بين القطبين اللغويين لأسلوبِ غانغورا الباروكي وأسلوب كويفيدو الصارم؛ أمّا بورخيس فقد صاغ لنفسِه قاموس مفرداتٍ متعدّد المستويات في معانيه الشعريّة الجديدة وأسلوباً متقشّفاً ذا بساطةٍ خادعةٍ (كما كان يردّد في سنواته الأخيرة) يسعى إلى التمثّل ببساطة كيبلنغ الشاب في كتابه «حكايات بسيطة عن التلال». جميع كتّاب اللغة الأسبانية الكبار تقريباً اعترفوا بدينهم لبورخيس، من غابريال غارسيا ماركيز إلى خوليو كورتاثار، ومن كارلوس فوينتِس إلى سيفيرو ساردوي، كما تتردّد أصداء نبرته الأدبية بقوّة في كتابات الجيل الجديد بحيث أوحت إلى الروائي الأرجنتيني، مانويل موخيكا لاينِث، الرباعيّة الآتي نصّها:

إلى شاعرٍ يافع

لا جدوى من سعيكَ

وراء خطط العظمةِ

لأنك مهما كتبت

وجدتَ بورخيس سبّاقاً

عند بلوغه الثلاثين كان قد اكتشف كلّ شيء، حتّى تاريخ السلالات الأنكلوساكسونية التي ستحتلّ، في وقت لاحق، حيّزاً واسعاً من دراساته؛ ومنذ عام 1932 كان قد أنهى استكشافه آداب الـ «كنينغار» النائيّة، التي كانت بمثابة تأمّل عميق في «الصنعة» وفي تأثير المجاز. لَبِثَ وفيّاً لموضوعات صباه: فاستعادها مراراً وتكراراً، طوال عقودٍ من «التقطير» والتأويل وإعادة التأويل.

كان كلامه (والأسلوب الذي به كان يصوغ هذا الكلام) ينبع، بمعظمه، من قراءاته وترجماته إلى اللغة الأسبانية لمؤلفين أمثال تشسترتون (Chesterton) وشووب (Schwob)، ومن عادته المتمدّنة في الجلوس بصحبة أصدقائه على شرفة مقهى أو إلى مائدة طعام والخوض، بقدرٍ من الفكاهة والذكاء، في المسائل الخالدة الكبرى. كان يمتلك موهبة المفارقة، والصيغة المبسّطة الواضحة، والعبث المحبب، على غرار قولِه ذات يوم مخاطباً ابن اخته: «إذا مكثتَ عاقلاً قد أجيز لك التفكير في دبّ». وكان الغباء يُفقده صبره وسعة صدره، فصرّح ذات يوم عَقِبَ حوارٍ مع أستاذ جامعيّ مضجر على نحوٍ خاص، قائلاً: «أفضّل التحدّث إلى حثالةٍ ذكيّة». لطالما كان راسخاً في الأرجنتين ذلك النزوع الجَمْعي للنقاش، لصوغ الحياة بالكلمات. ففي مجتمعات أخرى، قد يبدو الحديث في شؤون الميتافيزيقا حول فنجان قهوة أقرب إلى الإدعاء أو العَبَث؛ ولكن ليس في الأرجنتين. كان بورخيس يعشق المحادثة، وفي مواقيت الوجبات يختار أطعمةً خفيفة، كالأرزّ الأبيض أو المعجّنات كي لا يلهيه الطعامُ عن النقاش. كان يؤمن بأنّ كلاً منا يسعه اختبار أيّ تجربةٍ عاشها آخرُ، ولم يفاجأ، في صباه، أنّه وجد بين أصدقاء أبيه كاتباً تمكّن، بمفرده، من إعادة اكتشاف أفكار أفلاطون وفلاسفة آخرين. كان

ماسيدونيو فرنانديث يكتبُ قليلاً، ويقرأ قليلاً، لكنّه يفكّر كثيراً واشتهرَ بأنّه محدّثٌ بارع. وسرعان ما أصبح في نظر بورخيس تجسيداً حيّاً للفكر الخالص: رجلٌ ينصرفُ إلى خوض أحاديث مطوّلة في المقهى، طارحاً وساعياً وراء حلّ الأسئلة الميتافزيقية القديمة حول الزمان والوجود، والأحلام والواقع، والتي راح بورخيس يتبنّاها وينسبها إلى نفسِه كتاباً بعد كتاب. وكانَ، بتهذيبٍ يليق بسقراط، ينسب لمحدّثيه أفكارَه الخاصّة. فيقولُ مثلاً: «لا بدّ أن تكون يا بورخيس قد لاحظتَ ذلك»، أو «لا بد أنّك يا فلان قد أدركت ذلك»، ثم ينسب إلى بورخيس أو إلى فلان اكتشافاً قد توصّل إليه هو ولا أحد سواه. كان ماسيدونيو يمتلك حِسّاً للعبثِ مفعماً باللباقة وحِسّاً للفكاهةِ جارحاً. ذات يوم، وسعياً منه للتخلّص من شغوفٍ بفيكتور هيغو كان يجده مفرطاً في هذره وثرثرته، خاطبه قائلاً: «فيكتور، بلى! ذاك الأندلسيّ الذي لا يطاق! لقد غادر القارئ وهو ما زال مسترسلاً في حديثه!» وفي مرّة ثانية سأله البعض عمّا إذا كان الحضور غفيراً في إحدى التظاهرات الثقافية غير اللافتة، فأجاب ماسيدونيو قائلاً: «كان الغائبون كثراً بحيث أنه لو لم يأتِ أحدٌ إضافيّ لما تمكّن من الدخول.» (المؤسِف أن نَسَبَ هذه الدعابة موضع خلاف... ذلك أن بورخيس ينسبها إلى أحد أبناء عمومته، ويقول إنّ المذكور قد «استلهمها» من ماسيدونيو). ولطالما أتى بورخيس على ذكرِ ماسيدونيو بوصفه النموذج المثالي لسكّان بوينس آيرِس.

من الثراء الباروكي الذي امتاز به «إيفاريستو كاريبغو»، أحد مؤلفاته الأولى، إلى النبرة المقتضبة في قصصه القصيرة على غرار «الموت والبوصلة» (التي تدور أحداثها في مدينة تحت اسم مستعار)، وصولاً إلى حكايته اللاحقة المعنونة «الكونغرس»، بنى

بورخيس لبوينس آيرِس إيقاعاً وميثولوجيا باتت المدن تعرف بهما اليوم. فعندما بدأ بورخيس مزاولة الكتابة، كانت بوينس آيرِس (البعيدة جداً عن أوروبا التي ينظر إليها كمركزٍ للثقافة) تبدو غامضةً غير محدّدة المعالم، تعوزها المخيّلة الأدبية التي من شأنها أن تفرضها على الواقع. وكان بورخيس يذكّر أنّه عندما قَدِمَ أناتول فرانس، المنسيّ اليوم، إلى الأرجنتين في عشرينات (القرن المنصرم)، شعرت بوينس آيرِس بأنّها «صارت بعض الشيء» واقعية أكثر «لأن أناتول فرانس كان يعلم أنها موجودة.» (وهي حالياً تشعر بأنها واقعية أكثر لأنّها موجودة في أعمال بورخيس). بوينس آيرِس التي يقترحها بورخيس على قرّائه تكمن جذورها في حيّ باليرمو، حيث كان منزل أسرته فيما مضى؛ وفي الجهة المقابلة لسور حديقة هذا المنزل تدور أفكار وأحداث قصائد بورخيس وحكاياته عن الكومباتريدوس، الأشقياء المحليين الذين كان يرى فيهم محاربي قاع المدينة وشعراءه، وتتردّد على مسامعِه من سيرهم العنيفة أصداءَ متواضعة للـ«إلياذة» وملاحم سلالات الفايكنغ القديمة. بوينس آيرِس بورخيس هي أيضاً المركز الميتافيزيقيّ للعالم: فعند الدرجة التاسعة عشرة من الدرجات المفضية إلى دارة بياتريث بيتيربو، يتراءى لنا «الألف»، النقطة التي يجتمع فيها الكون بأسره؛ المكتبة الوطنية القديمة، كالّتي مكسيكو، هي مكتبة بابل؛ قطع الأثاث الملمّعة والمرايا الكابية لِدُورِ باليرمو بورخيس القديمة تُلوّح، أمام ناظِرَي القارئ المحدّق بها، بخشيةِ أن تعكس ذات يوم وجهاً لن يكون وجهه هو؛ نمر حديقة الحيوان في بوينس آيرس هو الرمز المتألّق للكمال الذي سيبقى عصياً على الكاتب، حتّى في حلمه.

منذ طفولته الأولى كان النمر هو حيوانه الرمزيّ. «كم كان

مؤسفاً أنني لم أولد نمراً»، أسرّ ذات يوم قائلاً فيما كنا نقرأ قصّة لكيبلنغ يتحدّث فيها عن شبح النمر. وتروي أمّه أنّه كان يتعيّن عليها أن تجرّه جرّاً، صائحةً موبّخةً، بعيداً من قفص النمر عندما كان يحين موعد عودتهم إلى المنزل، كما أنها احتفظت بإحدى رسومات طفولته التي صوّر فيها بأقلام التلوين نمراً مخطّطاً على صفحة مزدوجة من صفحات أحد الألبومات. فيما بعد أوحت إليه رقش يغور شاهده في حديقة حيوان بوينس آيرس بفكرةِ نَسَقٍ للكتابة مطبوع على فروة الحيوان: وكانت ثمرة ذلك قصّته الرائعة «كتابة الإله». وعن النمر كان يردّد عبارة عن لسان شقيقته نورا منذ كانا طفلين: «تبدو النمور وكأنها خلِقت لأجل الحبّ.» وقبل وفاته ببضعة أشهر، دعا أحد كبار الملاّكين الأرجنتينيين بورخيس لتمضية بعض الوقت في مزرعته واعداً إيّاه بـ«مفاجأة» تنتظره هناك. فأجلس الرجل العجوز على مقعد وغادره؛ ولم يمض وقت طويل حتّى أحسّ بورخيس بجسمٍ فاترٍ ضخمٍ بقربه، وبقائمتين غليظتين تحطّان على كتفيه. فقد جاء مالك المزرعة الثريّ بنمره المروَّض لكي يلقي التحية على حالِمِه. لم تبدر من بورخيس أي علامة خوف. وحدها أنفاس النمر الحارّة المفعمة بروائح اللحم النيئ أزعجته. «كان قد غاب عن ذهني تماماً أن النمور حيوانات مفترسة.»

نستقلّ سيّارة أجرة قاصدين زيارة أدولفو بيوي كاسارس وسيلفينا أوكامبو في شقّتهما الرحبة المطلّة على إحدى الحدائق العامّة. اعتاد بورخيس منذ سنوات طويلة أن يقضي معهما عدداً من الأمسيات خلال الأسبوع الواحد. الطعام سيئ لدى آل كاسارس - عبارة عن خضار مسلوقة وللتحلية ملعقة من مربّى الحليب - لكن

بورخيس لا يعير الأمر انتباهاً. في هذه الأمسية يتناوب كلّ من بورخيس وبيوي وسيلفينا على سردِ أحلامهم على مسامع الآخرين. تروي سيلفينا بصوتٍ خفيض ومتهدّج أنها رأت نفسَها في منامها وهي تغرق، لكن الحلم لم يكن كابوساً: إذ لم تشعر بأنها تعاني ولم تكن خائفة بل كانت تشعر بأنها تتحلّل، ببساطة شديدة، وتذوبُ في المياه. على الأثر يروي بيوي أنه رأى نفسَه في المنام واقفاً أمام بابين من ذوي المصراعين. وكان يعلم بما يشبه اليقين الذي ينتاب الحالم أحياناً، أن الباب الأيمن يفضي به إلى كابوس؛ فدخل من الباب الأيسر وتابع حلمه من دون مشقّات. يلاحظ بورخيس قائلاً إن الحلمَين، حلم بيوي وحلم سيلفينا، هما، على نحوٍ ما، متطابقين، لأنهما في الحلمين تمكّنا من اجتناب الكابوس؛ سيلفينا اجتنبته عبر الاستسلام له، وبيوي اجتنبه لأنه رفض الدخول من بابه. بعد ذلك يذكّر بحلمٍ وصفه بُويِشيوس. ففي هذا الحلم يكون بُويِشيوس جالساً يشاهد سباق خيول؛ يشاهد الخيول، وانطلاقة السباق ومراحله المتابعة إلى أن يجتاز أحد الخيول خطّ الوصول. ولكن عندئذ يلمح بويشيوس حالماً آخر: شخص يراه هو كما يرى الخيول والسباق، والمشهد كلّه في اللحظة نفسها. إنّ نتيجة السباق في نظرِ هذا الحالم الذي هو الله ترتبط بالخيّالة، غير أن النتيجة معلومة سلفاً من قبل الله الحالم. ويضيف بورخيس قائلاً إنّ حلم سيلفينا في نظرِ الله قد يكون حلماً هانئاً وكابوساً في وقتٍ معاً، وحلم بيوي قد يفترض اجتياز عتبة البابين في وقت معاً. «ففي نظر هذا الحالم الهائل كلّ حلم يساوي الأبدية التي تحتوي الأحلامَ والحالمين جميعاً.»

التقى بورخيس بيوي سنة 1930 لمّا ارتأت فيكتوريا أوكامبو،

تلك المرأة الأديبة الرائعة، أن تعرّف بورخيس ذا الطبع الخجول، وكان آنذاكَ في الحادية والثلاثين من عمرِه، على الفتى الألمعيّ الذي لم يتجاوز السبعة عشر عاماً. وتنشأ بينهما صداقة سيقول عنها بورخيس إنّها احتلّت حيّزاً طاغياً من حياته؛ فهي لم توفّر له شريكاً فكرياً وحسب بل حَبَتْهُ أيضاً بصحبةِ شخصٍ أقلته شدّة اهتمامه بعلم النفس والشروط الاجتماعية لأدبه للحدّ من نزوعٍ بورخيس المفرط إلى إطلاقِ العنان لمخيّلته الجامحة. كان بورخيس يغلّب السخرية والتَوْرية، أمّا بيوي فيوهم القارئ، بسذاجته الخادعة، بأنّ نوايا هذه الشخصيّة أو تلك تعكسُ حقيقة موقفٍ في حين أنّها تخلّ بحقيقة الموقف أو تغفل عنها. لقد لخّص بورخيس نهجَ صديقه في مطلع حكايته المعنونة "Tlön, Uqbar, Orbis tertius" (وهي كناية عن نصّ سردي جُعِلَ بيوي شخصيّة من شخصيّاته): «تعشّى بيوي عندي في ذلك المساء ومكثنا حتّى ساعة متأخرة مستغرقين في نقاشٍ مطوّل حول تأليف رواية في صيغة المتكلّم يعمد فيها الراوي إلى حذف بعض الأحداث أو تحريفها، ما يوقِع السرد في عدد من التناقضات التي من شأنها أن تفضي بقلّة قليلة من القرّاء - قلّة نادرة من القرّاء - إلى التنبّه لوجود واقعٍ بغيضٍ أو عاديّ.» وكان بورخيس يقرّ من جهته بأنّه كان ليودّ فعلاً أن يكتب قصّةً لها طابع حلمٍ غير أنّه لم يوفّق، في اعتقاده، في إنجاز ما كان يبتغيه.

بورخيس كان حالماً شغوفاً، يعشق سرد الأحلام. فهناك، في «ذلك الحيّز حيث كلّ شيء ممكن»، كان يشعر بأنّه متاحٌ له أن يطلق العنان لأفكاره ومخاوفه وبأنّها (الأفكار والمخاوف) على هذا النحو يُتاح لها، بطلاقةٍ ما بعدها طلاقة، تأويل قصصها الخاصّة. كان يستمتع على نحوٍ خاص بالهنيهات التي تسبق النوم، هنيهات النعاس

بين اليقظة والسبات، والتي يشعر خلالها بأنه «يعي فقدانه الوعي».
«أردّد في سرّي كلمات مجرّدة من أي معنى، وأرى أماكن مجهولة، واستسلمُ لانزلاقي على منحدر الأحلام.» أحياناً كان يستلهمُ من حلم ما فكرةً أو بدايةً لقصّة: فقصّته «ذاكرة شكسبير»، على سبيل المثال، تبدأ بجملةٍ كان سمعها في حلم يقظة: «سوف أبيعك ذاكرة شكسبير». وقصّته «خرائب دائرية» التي تسرد حكاية رجلٍ يحلم برجلٍ آخر، لكي يدرك في آخر المطاف أنّه هو مَن يُحْلَمُ به، وُلِدت من حلمٍ آخر، هي أيضاً، وكانت له مصدراً لحبورٍ عظيم دام أسبوعاً بأكمله - إذ هي المرّة الوحيدة، كان يقول، التي شعر خلالها بأنّه حقاً «مُلهَم» وليس سيّداً مطلق الوعي على إبداعِه. (أعتقد أيضاً أنّ القصّة، شأن الحلم ربّما، مستلهمةً من ذكرى «الإنياذة»، لأنّ وصول الحالم إلى جزيرة الخرائب الدائرية يشبه بالتأكيد وصول أينياس إلى بلاد الموتى الحُلميّة، «بين أعواد القصب المصفرّة على مساحةٍ كثيبةٍ من الطين».)

كابوسان أقلقا بورخيس طوال حياته: المرايا والمتاهة. فالمتاهة التي اكتشفها في طفولته المبكرة من خلال محفورة على النحاس تمثّل عجائب العالم السبع، كانت توحي إليه خشيته من «منزلٍ من دون أبواب» وفي وسطه مسخٌ ينتظره؛ أمّا المرايا فكانت ترعبه لظنّه أنها ذات يوم قد تعكس وجهاً ليس هو وجهه، لا بل، وهنا الرعب الأعظم، قد لا تعكس له وجهاً على الإطلاق. يذكّرنا هكتور بيانشيوتي بأنه عندما كان بورخيس مريضاً، طريح الفراش في جنيف، قُبَيْل وفاته، طلبَ من مرغريت يورسنار التي جاءت لزيارته أن تهتدي إلى الشقّة التي كانت أسرته مقيمة فيها خلال إقامتهم في سويسرا وأن تعود إليه لتصف له ما آلت إليه حالها. وبالفعل،

انصاعت مرغريت يورسنار لطلبه وعادت لتصف له ما شاهدته لكنّها أغفلَت تفصيلاً: عند المدخل وضعت مرآة عملاقة تعكس صورة الزائر المذهول من قمّة رأسه حتّى أخمص قدميه. فآثرت يورسنار أن تعفي بورخيس من هذا التفصيل الكابوسي.

مما لا شكّ فيه أن بيوي كان من طينةِ الكثيرين الذين يعلم بورخيس يقيناً أنه لن يستطيع يوماً أن يكون منهم: لقد كان الشريك الفكريّ للرجل العجوز، غير أنّه كان في الوقت نفسه وسيماً وثرياً ويتمتع بمزايا الرجل الرياضيّ الكامل. وعندما كان بورخيس يكتب الآتي: «إنّي وإن كنتُ رجالاً كُثُراً، فإني لم أكن يوماً من طينة الرجالِ الذين بضمّةٍ واحدة يوقعون ماتيلدا أورباخ في غرامهم»، ولعلّه يقصد بقوله هذا بيوي، زير النساء. لم يخفِ بيوي في يوم من الأيام شغفه بالنساء بمقدار شغفه بالكتب (لا بل شغفه بهنّ الذي يفوق شغفه بالكتب، بحسب ما يسرّ لقارئ مسوّداته التي نشرت بعد وفاته). ففي حالة بورخيس كان العثور على الحبّ ممكناً في طيّات الأدب، في عبارات أنطوان شكسبير أو الجندي في «زواج غير مبارك»، وفي قصائد سوينبُرن وأنريكه بانكس. أمّا في حالة بيوي فقد كان الحبّ ممارسة يومية يكرّس لها نفسَه بالشغفِ الذي قد يبديه عالم حشرات. وكان يردّد قول فيكتور هيغو: «الحبّ هو المبادرة»، لكنّه يضيفُ إلى مأثور القولِ قولَه إنها حقيقة يتعيّن أخفاؤها أمام النساء. وكان يعشق فرنسا ويهوى الأدب الفرنسي بقدر ما كان بورخيس يعشق إنكلترا ويهوى الأدب الأنكلوساكسوني. ولم يكن هذا الاختلاف سبباً لتنافر بينهما لا بل كان مادّةً لكثيرٍ من النقاشات. والحقّ يُقالُ إنّ كلّ الأمور كانت ذريعةً للتبادل الكلامي بين هذين الرجلين. وعندما كانا يعملان سوياً في حجرةٍ خلفية في شقّة بيوي، كنت أراهما أشبه بخيميائيين

منكبّين على ابتداعِ إكسير، على ابتكار شيء يجمع سماتهما معاً من دون أن يكون شبيهاً بأي منهما. ففي النبرة الجديدة التي ليست ساخرة بمقدار سخرية بيوي ولا عقلانية بمقدار عقلانية بورخيس، كانا يؤلفان الحكايات والمحاكاة الساخرة لأبحاث هـ. بوستوس دومِك، «المتأدّب الأرجنتيني» الذي كان ينظر بعينٍ، في الظاهر، ساذجةٍ إلى أوجه العبث في مجتمع بلاده. كان بوستوس دومِك يستمتع خصوصاً بغرائب اللغة الأرجنتينية وصيغها العجيبة، وقد جعلَ لإحدى قصصه مفتتحاً لا يذكر منه إلاّ مصدر المقتطف: أَشعيا، 6،5؛ وللقارئ الفضولي (أو المثقّف) أن يكتشف المقتطفَ في نصّه: «ويلٌ لي، قد هَلَكتُ لأنّي رجلٌ نَجِسُ الشّفاه، وأنا مقيمٌ بين شعبٍ نَجِسِ الشّفاه...» وكان بيوي يروي لبورخيس ما سمعه لدى هذا «الشعبِ النجسِ الشفاه»، فيسترسلانِ في الضحك.

مع سيلفينا كانت العلاقات مختلفة. فأثناء تناولهم وجبات الطعام كان بيوي وبورخيس يستذكران، ويجمّلان ويختلقان مروحةً واسعةً من الأخبار الأدبيّة، ويتلوان مقاطعَ من أفضل وأسوأ ما أنتجه الأدب، وكان الجوهريّ فيما يفعلان هو أنّهما كانا يستمتعان به كثيراً ويضحكان كثيراً. ولم تكن سيلفينا تشاركهما أحاديثهما إلاّ فيما ندر. فعلى الرغم من إسهامها، إلى جانب بيوي وبورخيس، في وضع أنطولوجيا وافية للأدب الغرائبي المترجم إلى الأسبانية، وتشاركت مع بيوي في تأليف رواية بوليسيّة تحت عنوان "Los que aman, odian"، فإنّ حساسيتها الأدبيّة كانت مختلفة تماماً عن حساسيتهما، وأقرب إلى الفكاهة السوداء التي اشتهر بها السرّياليون الذين لم يكن بورخيس يكنّ لهم مودّة كبيرة. والمفارقة اللافتة في الأمر أنّه على الرغم من إعجابه الكبير برجال العصابات والأشقياء كان بورخيس

يرى أن قصص سيلفينا بالغة القسوة. فالمؤكّد أنّ ما سيبقى في ذاكرة الناس من أعمالِ هذه المرأة التي اشتهِرَت بوصفها شاعرة ومؤلّفة مسرح ورسّامة، هي قصصها ذات النبرة التهكمية، والبساطة الخادعة، والتي تنتمي، بمعظمها، إلى الأدب الغرائبي وإن كانت تبنيها بالعين الثاقبة لكاتب اليوميّات. وقد أقرّ إيتالو كالفينو في مقدّمته للطبعة الإيطالية لأعمالها الكاملة، بأنّه لم يعرف من قبل «كاتباً مثلها من حيث القدرة على التقاط سحر طقوس الحياة اليومية، والوجه المحرّم الذي لا تظهره لنا مرايانا».

في إحدى الأمسيات وفيما كان بيوي وبورخيس منكبّين على عملهما في إحدى الحجرات الخلفية التي تتناهى منها بين الفينة والفينة أصداء ضحكاتٍ مدوية، أحضرت سيلفينا نسخة من كتاب «آليس» وراحت تقرأ، على مسمعي، بعض المقاطع المفضّلة لديها بصوتٍ كئيبٍ مُنَغَّم. ولمّا بلغت منتصف حكاية «فيل البحر والنجّار»، اقترحت فجأةً أن نعمل معاً على تأليف رواية غرائبيّة مشوّقة كانت قد اهتدت إلى عنوانٍ مثالي لها، مستعارٍ من احتجاج المحار: سوادٌ كالح. ولم يُحرز أي تقدّم في إنجاز المشروع بعد تصوّر الحبكة المحكمة لجريمة فظيعة، غير أنّه كان مناسبةً لخوض نقاش مطوّل حول حسّ الفكاهة لدى أميلي ديكنسون، وأثر الرواية البوليسيّة في أعمال فرانتز كافكا، وجدوى تحديث الأدب عبر الترجمة، وكون أندرو مارفِل لم ينظم سوى قصيدة جيّدة وحيدة، وحول النصيحة التي أسداها جورجيو دي شيريكو لسلفينا عندما كان يعلّمها الرسم - لا ينبغي لضربات الريشة أن تكون ظاهرة -، وحول قصيدة نيرودا اللافتة ببشاعتها والتي تبدأ بعبارة: «كنت القبّعة البيرِه الرماديّة والقلب المطمئنّ» - وكانت سيلفينا تردّد قائلةً: «القبّعة

البيرِه، القبّعة البيرِه» وهي تسألني بصوتها الخفيض المختلج: «أتحبّ هذه الكلمة؟» خلال أحاديثنا التي، في معظمها، تستأثر بالكلامِ مسترسلةً بنبرتها التعزيميّة التي يلبث صداها متردّداً في ذهني لساعاتٍ وساعات، كانت تحرص على إبقاء وجهها مستَتراً وراء ستارة من الظل، وعينيها محتجبتين وراء نظّارة سميكة، لأنها كانت ترى أن وجهها دميم، وتبذل ما وسعها لكي تجذب الأنظار إلى ساقيها الرشيقتين الجميلتين، إذ لا تكفّ في جلستها عن وضع إحداهما فوق الأخرى ثمّ تنزل هذه لتضع الأخرى فوقها.

لم يعتبرها بورخيس في يومٍ من الأيام ندّاً فكرياً له: فقد كانت اهتمامات سيلفينا وكتاباتها بعيدةً كلّ البعد عن اهتماماته. كان في قصائدها ما يذكّر بقصائد أميلي ديكنسون وأحياناً بقصائد رونسار؛ أمّا الموضوعات التي تعالجها فهي موضوعات خاصّة بها: البلد الوعر الذي أحبّته، وحدائق المدينة وكذلك الأمر لحظات السعادة العابرة والحيرة والثأر. لوحاتها - وهي في معظمها بورتريهات - زاخرة بالمساحات المسطّحة وألوان على طريقة دي شيريكو، غير أنها كانت تعالج على نحوٍ غريب أعين الأشخاص الذين ترسمهم إذ تجعلها ناضحةً بتعابير كابية ومغلقة. أمّا كتاباتها فمغرقة بتفاصيل يوميّة خارقة للطبيعة: امرأة محتضرة تواجه فجأة جميع الأشياء التي ملكتها فيما مضى لكي تدرك أن هذه الأشياء ذاتها تمثّل جحيمها الخاص؛ صبيٌّ حَدِثٌ يدعو إلى حفل ذكرى ميلاده الخطايا الأصلية السبع في هيئة سبع فتيات؛ طفلٌ متروك في نُزلٍ للبغاء يغدو الأداة البريئة لانتقام امرأة؛ تلميذان يتبادلان مصيريهما ومع ذلك لا ينجوان منهما. وفي جميع قصصها الخيالية تقريباً يكون أبطالها أطفالاً أو حيوانات، وهما الجنسان اللذان تضفي عليهما ذكاءً يفوق العقل.

كانت تعشق الكلاب. وعندما مات كلبها المفضّل وجاءها بورخيس فألفاها حزينةً باكية حاول أن يواسيها قائلاً لها إنّ ثمة كلباً أفلاطونياً ما وراء جميع الكلاب وإنّه ما دام كلّ كلب هو الكلب فإنّ أيّاً منها قد يحلّ محلّ كلبها. فأجابته سيلفينا، حانقةً، بأنه يعلم جيّداً أين يستطيع أن يدسّ أفلاطونه هذا.

في أيامها الأخيرة (توفيت عام 1993 عن 88 عاماً) أصيبت بمرض الزهايمر، وكانت لا تكف عن التجوال في أرجاء شقّتها عاجزةً عن تذكّرِ من هي وأين هي. وذات يوم فاجأها أحد الأصدقاء منكبّة على قراءة مجموعة قصص. فاقترحت بحماسة بالغة على هذا الصديق (الذي لم تتعرّف إليه بالطبع، وإنما كانت قد اعتادت، في تلك الفترة، وجود غرباء من حولها) أن تقرأ له شيئاً مذهلاً اكتشفته للتوّ. وكان هذا الشيء المذهل هو إحدى القصص المنشورة في أحد أعمالها الأولى، لا بل أوسعها شهرةً، المعنونة «سيرة إيرين الذاتية». فاستمع الصديق وقال لها إنّها محقّة فيما تقول. وإنّ القصّة تحفة فنية.

لم يعتبر بورخيس نفسَه صديقاً للكتّاب الذين يلتقيهم بقدر ما اعتبر نفسه قارئاً لهم، كأنه لم يكن منتمياً إلى عالم الحياة اليوميّة بقدر انتمائه إلى المكتبة. لقد كان دور القارئ هو المهيمنُ حتّى في مجال الصداقة. القارئ لا الكاتب. فهو يعتقد بأنّ القارئ هو من يضطلع بمهمّة الكاتب. «لا يسعنا البتّ بجودة كاتب أو رداءته إلاّ إذا امتلكنا فكرةً، ولو ضئيلة، عمّا كان يودّ إنجازه»، قال لي ذات يوم فيما كنّا نسلك شارع فلوريدا سيراً على الأقدام، متوقّفين كلّما راوده اقتباسٌ، وكثيرون من المارة السّاعين من حولنا يتوقّفون لأنهم يتعرّفون، فيما

يعبرون، إلى عجوز بوينس آيرس. «وإذا امتنع عليّ فهمُ قصيدة فإنما ذلك لأني أعجز عن فهم القصد منها.» وإذ ذاك يقتبس بيتاً عن كورناي، وهو مؤلّف لا يحظى بإعجابه على نحوٍ خاص، ممتدحاً الضَديدة (oxymoron) الواردة فيه: «ذاك الضياءُ المعتمُ المنهمر من النجوم.» «حسناً، يصيح قائلاً، هذا بعض كورناي الكامن فينا». يضحك ويتابع سيره. كورناي أو شكسبير، هوميرُس أو جنود هاستنغ: فالقراءة بالنسبة لبورخيس هي وسيلته لأن يكون جميع هؤلاء الذين يعلم جيّداً أنه لا يسعه أن يكونهم. القراءة في نظره هي شكل من أشكال الحلول، ذاك المذهب الفلسفي القديم الذي كان شغل سبينوزا الشاغل. وهنا أذكر قصّته «الخالد» التي يبقى فيها هوميرُس على قيد الحياة قرناً من الزمان تلو قرنٍ من الزمان، عاجزاً عن الموت، متخذاً أسماءً شتّى. يتوقّف بورخيس مجدداً. فأشعر ببعض الحَرَج لوقوفنا وسط هذا الشارع الذي يعجّ بالحركة ويتدافع فيه المارّة في كلّ اتجاه وصوب فيما بورخيس، كأوديب العجوز، يمسك بذراعي قائلاً: «كان أتباع المذهب الحلوليّ يتصوّرون الكونَ مأهولاً بشخص واحد، هو الله، إله يحلم جميع مخلوقات العالم، بمن فيهم نحن. وبحسب هذا المذهب نحن أحلام الله لكننا نجهل ذلك.» وإذ يخطو خطوات قليلة يردف قائلاً: «لكنّ هل يعلم الله أنّ فلذات ضئيلة منه تسير في هذه اللحظة وسط هذا الحشد في شارع فلوريدا؟» ومتوقفاً مرّة أخرى يضيف قائلاً: «ولكن ربّما كان هذا الأمر لا يعنينا.»

ما كان يعنيه هو الأدب، ولم يحظ كاتبٌ، في هذا العصر الصاخب، بما حظيَ به من فضلٍ في التغيّرات التي أدخلها، هو،

على صلتنا بالأدب. ربّما كان بعض الكتّابِ أشدّ ميلاً إلى المغامرة، وأشدّ حماسة لاستكشاف جغرافياتنا الدفينة. والمؤكّد أنّ من بينهم من كان أبلغ منه شهادةً على أوجه البؤس في مجتمعاتنا وعلى الطقوس الحياتية السائدة فيها، كما من بينهم من كان أشدّ نزوعاً وأوفر حظّاً في استكشاف مجاهل نفوسنا الخفيّة. فبورخيس لم يسعَ عملياً إلى شيء من كلّ هذا. وما أنجزه، من بداية حياته حتّى ختامها، هو رسم خرائط نستعين بها على فكّ رموز ذلك النوع الآخر من الاستكشاف - وخاصّة في مجال النوع الأدبّي المفضّل لديه، أي النوع الغرائبيّ، الذي يشتمل، في مؤلفاته، على الدين والفلسفة وأرقى ضروب الرياضيات. كان يقرأ اللاهوت بمتعةٍ غامرة. «أنا نقيض الكاثوليك الأرجنتينيين، كان يقول لي. هم مؤمنون لكنّ الأمر لا يثير اهتمامهم؛ أمّا أنا فالأمر يثير اهتمامي لكنني غير مؤمن.» كان معجَباً بالاستخدام المجازي للرموز المسيحيّة من قبل أغسطينُس. «لقد نجّانا صليب المسيح من متاهة المشّائين الدائرية»، كان يصيح قائلاً بمتعة بادية. ثمّ يردف قائلاً: «لكنني مع ذلك أفضّل هذه المتاهة الدائرية.»

حتّى عندما كان يقرأ كتباً تعالج أمور الدين أو الفلسفة، فما كان يثير اهتمامه حقّاً هو صوت الأدب الذي، في نظر بورخيس، ينبغي دائماً أن يكون فردياً، لا قومياً على الإطلاق، ولا صوت مجموعة أو مدرسة فكرية. وكان يذكّر بفاليري الذي كان يصبو إلى أدب من دون تواريخ، من دون أسماء، من دون جنسيّات، أدبٍ يُنظَرُ فيه إلى جميع الكتابات بوصفها ابتكارات روحٍ واحد، هو الروح القدس. «في الجامعة لا يُدرّس الأدب، كان يحتجّ قائلاً. وإنما يدرّس تاريخ الأدب.»

على الرغم منه، غيّر بورخيس، وإلى الأبد، مفهوم الأدب، وغيّر بالتالي مفهوم تاريخ الأدب. ففي نصّ له، مشهور، نُشر في صيغته الأولى عام 1952، كتب الآتي: «كلّ كاتب يبتكر أسلافَه المؤثّرين في أدبِه.» وبهذا المعنى كان بورخيس يجعل نفسَه واحداً من سلالةٍ عريقةٍ من الكتّاب الذين باتوا يبدون بورخيسيين (نسبةً إلى بورخيس) قبل أن تولد البورخيسية نفسها: أفلاطون، نوفاليس، كافكا، شوبنهاور، ريمي دوغورمون، تشسترتون... وحتّى بعض الكتّاب الذين يبدون اليوم خارج أي تصنيف ممكن، ويعتبرون كلاسيكيين من بين كلاسيكيين، ينتمون اليوم إلى بورخيس، مثل سرفانتس بحسبِ بيار مينار. وبالنسبة لقارئ بورخيس حتّى شكسبير ودانتي تتردّد في أعمالهما أحياناً أصداء بورخيسيّة واضحة: فعبارة الحاكم في مسرحيّة «العين بالعين» («غير آبهٍ بالفناء، وهو فانٍ لا محالة)، كما ذاك البيت من النشيد الخامس من «مطهر» دانتي الذي يصف بوكونتي بقولِه: «هارباً عَدْواً، مُدمِياً التراب») يذكّران حتماً بيد بورخيس.

في قصّته «بيار مينار مؤلّف دون كيشوت» كان يزعم بأنّ الكتاب يتغيّر بحسب وقعِه لدى القارئ. وعندما نُشِرَ هذا النصّ للمرّة الأولى في مجلّة "Sur"، في شهر أيّار سنة 1939، ظنّ عدد كبير من القرّاء أنّ بيار مينار موجودٌ فعلاً؛ وذهب أحدهم إلى حدّ اتّهام بورخيس بأنّه لم يأتِ بجديد في ما أورده، وبأنّ كلّ ما جاء في نصّه وَرَدَ من قبل في أعمال كتّابٍ آخرين. ليس مينار بالطبع سوى اختلاق محض، شخصيّة خيالية رائعة ومضحكة، غير أنّ الفكرة القائلة بأنّ نصّاً ما يتغيّر وفق تفسير القارئ له هي فكرة قديمة. ذلك أن شخصيّات مختلقة مثل شخصيّة «أوسيان» لدى مكفرسون، والذي

طالما أبكت أشعارُه الفتى فيرثِر كما لو أنها من نظم شاعر ملحميّ سلتيّ قديم، أو مثل مغامرات روبنسون كروزُوِه والسِير جون مانديفيل «الواقعيّة» التي دفعت بالمتحمّسين للحقيقة الأركيولوجية إلى استكشاف جزيرة جوان فرنانديز ونبشِ آثار ما يُفْتَرَض بأنّه خرائب «كاثاي»؛ أو مثل «نشيد الأناشيد» الذي يُدرَس بوصفه نصّاً مقدّساً أو «رحلات غوليفر» المصنّفة في فئة كتب الأطفال، والتي لطالما قرأها القرّاء وفق معتقداتهم ورغباتهم الحميمة. وفي قصّة بيار مينار لا يفعل بورخيس سوى الأخذ بهذه الفكرة إلى خلاصتها القصوى ويُثبّت بقوّة الفهمَ المِطواع للنَّسبِ الأدبي في مجالِ مَن يلتقط الكلمات عن صفحة الكتاب. بعد بورخيس، وعَقِبَ الكشف عن حقيقة أنّ القارئ هو الذي يبثّ الحياة في الأعمال الأدبيّة ويمنحها مكانتها، باتت الفكرة القائلة إنّ الأدبَ خَلْقٌ لا ينتسبُ إلاّ لمؤلفِه، مجرّد فكرة غير ممكنة. وفي نظر بورخيس ليس في «موت الكاتب» هذا ما يجعل منه حدثاً تراجيدياً. وكان يحلو له التلاعبُ على مفارقاتٍ مماثلة. «تخيّل، كان يقول، أن تُقرأ (رواية) دون كيشوت كرواية بوليسيّة. في مكانٍ ما من المانش لا أرغب في استذكار اسمه. . . يخبرنا المؤلّف أنه لا يريد أن يستذكر اسم تلك القرية من قرى المانش. لماذا؟ ما الخيط الذي يحرص على إخفائه؟ فلا بدّ لنا نحن، بوصفنا قرّاء روايات بوليسيّة، أن نرتاب بأمرٍ ما، أليس بلى؟» وكان يستغرق في الضحك.

مَثَلٌ آخر على الانقلابات التي أحدثها بورخيس، نجدها في الفكرة القائلة إنّ كلّ كتاب، مهما كان، يتضمّنُ وَعْداً بجميع الكتب الأخرى، على نحوٍ آليّ وفكريّ في وقتٍ معاً. كان بورخيس يؤمن بأن هذه الفكرة صحيحة شريطة أن نذهب بها إلى حدودها القصوى.

فكلّ نصّ هو مركَّبٌ من أحرف الأبجدية الأربعة والعشرين (أكثر أو أقلّ، بحسب اختلاف اللغات). لذلك فإنّ مُركّباً لانهائياً من هذه الأحرف من شأنه أن يُنتِج لنا مكتبةً مكتملة ومكوّنة من جميع الكتب الممكن تصوّرها قديماً وراهناً ومستقبلاً. «التاريخ الدقيق للمستقبل، السِيَر الذاتيّة لرؤساء الملائكة، الفهرس الموثوق للمكتبة، آلاف مؤلّفة من الفهارس المزيّفة، والبرهان على زيف الفهرس الحقيقي، وإنجيلُ باسيليوس الغنوصيّ وشرح هذا الإنجيل، الملخّص الحقيقيّ لموتِك، ترجمات جميع الكتب بجميع اللغات، دسّ جميع الكتب في جميع الكتب الأخرى، المبحث الذي لم يتمكّن بيديا الموقّر من تأليفه (والذي لم يؤلّفه بالفعل) حول ميثولوجيا الساكسونيين، وكتب تاقيطُس المفقودة.» كلّ هذا ضمّنه **«مكتبة بابل»** التي نشرها، في صيغتها الأولى، سنة 1939.

العكس صحيحٌ أيضاً. إذ يمكن اعتبار المكتبة اللامتناهية أمراً لا جدوى منه (كما يوحي أحد الهوامش في أسفل الصفحة وكما يبيّنه نصّان لاحقان هما **Undr** و **كتاب الرمل**، لأن كتاباً واحداً قد يحتوي جميع الكتب الأخرى). وهذه الفكرة هي المُضمَرة في قصّته **«تمحيص أعمال هربرت كواين»** وفيها يبتكر كاتب وهميّ سلسلة لامتناهية من الروايات مبنية على مبدأ المتوالية الهندسيّة. وذات يوم، عَقِبَ ملاحظته بأننا نقرأ اليوم دانتي بأساليب ما كان ليتصوّرها من قبل، بما يتعدّى بأشواطٍ «المستويات الأربعة» للقراءة المشار إليها في رسالته إلى كبيرِ أمناء (مسرح) السكالا، ذكّر بورخيس بملاحظةٍ صدرت عن أحد الفلاسفة الزهديين في القرن التاسع يُدعى جون سكوت أريجان (Jean Scot Erigene). فبحسب مؤلّف "De divisione naturae"، إنّ قراءات نصّ ما متعدّدة بتعدّد قرائه؛ وكان

أريجان يقارن تعدّد القراءات هذا بتدرّج ألوان ذيل الطاووس. وقد استكشف بورخيس هذه المروحة وسنّ قوانينها.

إنّ بِدَعاً وانقلاباتٍ من هذا القبيل لم تجعله مقبولاً من جميع الناس. فعندما صدرت قصصه الأولى في فرنسا، قال أتيامبل بسخرية أن بورخيس «رجل يستحقّ القتل»، لأن أعماله تشكّل خطراً على مفهوم النَّسَب الأدبيّ بالذات. آخرون، وخاصّة في أميركا اللاتينية، كان يُصعَقون لإهمالِه الجانب الوثائقي، ورفضه الأدب - التحقيق - الصحافي. فمنذ عام 1926 كانت مآخذ النقّاد على بورخيس كثيرة جداً: كونه ليس أرجنتينياً («أن تكون أرجنتينياً، قال بورخيس ذات يوم، هو فعل إيمان»)؛ إيحاؤه، على غرار أوسكار وايلد، بأن الأدب لا يجدي نفعاً؛ عدم تطلّبه بأن يكون الأدب وعظياً أو تربوياً؛ شغفه المفرط بالميتافيزيقا والغرائبيّ؛ إيثاره النظرية المثيرة للفضول على الحقيقة؛ تشبّثه بأفكار فلسفية ودينية لقيمتها الجمالية؛ كونه غير ملتزم سياسياً (على الرغم من مناهضته العنيفة للبيرونية والفاشيّة) أو تسامحه حيال حزب الخصوم (كمصافحته فيديلا وبينوشِه، وهو ما اعتذر عنه لاحقاً عبر توقيعه عريضة تأييد لقضيّة المفقودين قسرياً). كان يرفض هذه الانتقادات بوصفها مساساً بآرائه («وهي أقلّ صفات الكاتب شأناً») وبفكرته عن السياسة («النشاط الإنساني الأشد حقارة»). وكان يقول إنّ لا أحد يستطيع اتهامه بأنه مؤيد لهتلر أو بيرون.

يتحدّث عن بيرون[1] جاهداً ألاّ يلفظ اسمه. ويروي لي أنه قبل

---

(1) خوان دومينغو بيرون (1895-1974)، زعيم سياسي أرجنتيني شارك في الانقلاب العسكري عام 1943 وعيّن وزيراً للعمل ثمّ نائباً للرئيس. وكسب تأييد الشعب =

له ذات يوم إنّ من أراد، في إسرائيل، أن يجرّب ريشة جديدة، عليه ألاّ يوقّع اسمه بل أن يدوّن اسم أعداء العبرانيين القدامى، العماليق، ثمّ شطبه بغلّ لم يرتوِ منذ آلاف السنين. يؤكّد بورخيس أنه سيواصل شطب اسم بيرون كلّما استطاع. يقول بورخيس إنه عقب استيلاء بيرون على السلطة سنة 1946 كان على كلّ طالب لوظيفة حكومية أن ينتمي إلى حزب البيرونيين. لكنّ بورخيس رفض ذلك ونقل من وظيفته كمعاون لأمين مكتبة في إحدى البلديات الصغيرة إلى وظيفة مفتّش على الدواجن في سوقٍ محليّة. ويقول آخرون إن الوظيفة التي جرى نقله إليها لم تكن وضيعةً إلى هذا الحدّ وإن كانت لا تقلّ عبثاً ومجّانية: أي أنه نقل إلى المعهد البلدي لتدريب النحّالين. ولكن أيّاً كانت الرواية الصحيحة، ما جرى أن بورخيس تقدّم بكتاب استقالته من الوظيفة الحكومية، علماً بأن راتبه كان مصدر الدخل الوحيد له ولوالدته منذ وفاة والده سنة 1938، ما يعني أن استقالته ستجعلهما من دون مصدر رزق. وعلى الرغم من طبعه الخجول انصرف إلى إلقاء المحاضرات العامّة واكتسبَ أسلوب المحاضر ونبرته اللذين لازماه حتّى مماته. أراقبه وهو يستعدّ لندوة حوار معه في «المعهد الثقافي الإيطالي». لقد حفظ كل شيء غيباً، مردّداً كلامه سطراً بعد سطر، فقرة بعد فقرة، حتّى يتغلّب على أي تردّد، على أي سهوٍ عن العبارة الدقيقة، على أي صيغةٍ غامضة، وترسخ المداخلة بأكملها في

= وتعاطفه عقب إجرائه بعض الإصلاحات الاجتماعية. انتخب رئيساً للبلاد عام سنة 1946 وأقام نظاماً ديكتاتورياً حظي بدعم رجال الدين والجيش والأحزاب اليسارية وأحزاب اليمين المتطرّف. غير أن صعوبات اقتصاديّة واجهها نظام حكمه اضطرته إلى اتخاذ تدابير اجتماعية عجّلت في ابتعاد الكنيسة والجيش عنه. وفي عام 1955 أسقطه انقلاب عسكريّ ولجأ إلى أسبانيا، لكي يعود رئيساً للجمهورية عام 1973.

ذاكرته الواسعة العميقة. «أحسب أن خطبي أمام الجمهور هي ثأري من طبعي الخجول»، يقول لي ضاحكاً.

على الرغم من النزعة الإنسانية المتأصّلة في شخصيّته، كان يشهد في حياته لحظاتٍ تَغْلُب فيها على تفكيره الأحكامُ المسبقة ما يجعله على قدرٍ مخيفٍ ومذهلٍ من السخف. فقد كان يبدي، على سبيل المثال، مواقف عنصريّة تافهة لا معنى لها في بعض المناسبات، من شأنها أن تحوّل فجأةً، القارئ الألمعي الشغوف إلى أبله يستدلّ على دونيّة الإنسان الأسود بغياب الثقافة الإفريقية على المستوى العالمي.

وكان هذا شأنه أحياناً في مجال الأدب حيث يسهل تصنيف آرائه انطلاقاً من مبدأ التعاطف أو المزاج. إذ يسعنا أن ندوّن تاريخاً مقبولاً للأدب مبنياً فقط على المؤلفين الذين كان بورخيس يستبعدهم من هذا التاريخ أمثال أوستن ورابلِه وفلوبير (ما عدا الفصل الأول من كتابه «بوفار وبيكوشِه») وكالديرون وستندال وتسفايغ وموباسان وبوكاشيوس وبروست وزولا وبلزاك وغالدوس ولفكرافت وأديث وارتون ونيرودا وأليخو كاربانتييه وتوماس مان وغارسيا ماركيز وأمادو وتولستوي ولوبي دي فيغا ولوركا وبيرانديلو... لم يكن مهتمّاً (منذ تجارب صباه) بالتجديد من أجل التجديد. وكان يردّد قائلا إنّه ينبغي للكاتب ألاّ يكون عديم التهذيب بُغيةَ إدهاش القارئ. كان يبحث في الأدب عن خلاصات تكون بَدهيّة ومذهلة في وقتٍ معاً. مذكّراً بأن عوليس، بعد أن سأم الخوارق، بكى حباً إذ لاحت لناظريه خضرة إيثاكا، وكان يخلص إلى القول: «ينبغي للفنّ أن يكون على صورة إيثاكا - من أبديّة خضراء، لا من معجزات.»

عشيّة رأسِ سنةِ 1967 أجدني في بوينس آيرِس الخانقة الصاخبة على مقربةٍ من شقّة بورخيس فأقرّر أن أعيّده. أجده في البيت. كان قد احتسى كأساً من خمرة التفّاح عند بيوي وسيلفينا، قبل أن يعود وينصرف إلى العمل. لا يعير الصفير والمفرقعات انتباهاً، ولا يُبالي «بالناسِ الذين يحتفلون بحماسة كأنما نهاية العالم باتت، لمرّة أخرى، وشيكة،» لأنه منصرفٌ إلى نظمِ قصيدة. صديقه سول سولار قال له، قبل أعوام، إنّ ما نفعله ليلةَ رأس السنة يعكسُ طبيعة ما سنفعله خلال الشهور المقبلة، وانصاع بورخيس للنصيحة بأمانة. فليلة كلّ رأس سنة يبدأ بتأليف نصّ مؤمّلاً بشيء من التفاؤل بأن تكون السنة المقبلة سانحةَ المزيد من التأليف. «هلاّ أعنتني على تدوين بعض الكلمات؟» يسألني. ككثيرٍ من نصوصِه تشكّل كلمات هذا النصّ لائحةً أو ثَبْتاً بالمفردات لأنّ وضع اللائحة، كما يقول، «هو أقدم صنائع الشاعر»: "El baston, las monedas, el llavero..." (العصا، النقود المعدنية، علاّقة المفاتيح...). ما عدت أستذكر الأشياء الأخرى التي عدّدها بحبّ كمطلعٍ لعبارةٍ ختمها بقولِه "No sabran nunca que nos hemos ido..." (هذه جميعها لن تدري على الإطلاق إننا رحَلْنا).

كانت آخر جلسات قراءاتي له سنة 1968؛ وقد اختار لتلك الأمسيّة قصّة لهنري جيمس تحت عنوان «ركن مُنتخَب». غير أنني شاهدته للمرّة الأخيرة في باريس، في قاعةٍ تحت الأرض مخصّصة لتناول طعام الفطور في فندقٍ يطلق عليه اسم «الفندق». كان يتحدّث بنبرةٍ حزينة عن الأرجنتين قائلاً إنّه حتّى لو سمّى المرء بلداً ما بأنه بلده وحتّى لو تباهى بكونه مقيماً فيه، فإنّ ما يقصده في الحقيقة هو

مجموعة أصدقاء صُحبتُهم هي التي تجعل هذا المكان أو ذاك وطناً له. كان يعدّد المدن التي يعتبرها مدنه - جنيف، مونتيفيديو، نارا، أوستن، بوينس آيرِس - ويتساءل (إذ نظم قصيدة حول الموضوع) في أيّ منها سوف يموت. استبعد احتمال أن يموت في نارا، في اليابان، حيث حلم «بصورة بوذا الرهيبة التي لم يلمسها والتي رآها فيما بعد في المنام». «لا أريد أن أموت في لغةٍ لا أفهمها»، أسرّ إليّ قائلاً. كان يردّد بأنه لا يفهم أونامونو الذي كتب أنه يصبو إلى الخلود. «مَن يصبو إلى الخلود لا بدّ من أنّ يكون مجنوناً، أليس بلى؟»

في حالة بورخيس كانت مؤلفاته، وموضوعاته والنحو الذي بنى عليه عالمه، هي الأمور الخالدة، ولذلك لم يكن يشعر بالحاجة إلى السعي وراء حياة أبدية. «إنّ عدد الموضوعات والكلمات والنصوص محدود. وبالتالي لا شيء يضيع إلى الأبد. إذا ضاع كتاب فثمّة دائماً من يكتبه مجدداً، طال الزمان أو قصُر. وينبغي لمثلِ هذا الخلود أن يكون كافياً في نظر الجميع»، قال لي ذات يوم في سياق حديثه عن تدمير مكتبة الإسكندرية.

هناك كتّاب يحاولون أن يضعوا العالم في كتاب. وهناك آخرون، وهم قلّة، يرون أن العالم **هو** كتاب، كتاب يحاولون قراءته لأنفسهم وللآخرين. بورخيس كان واحداً من هذه القلّة النادرة. كان يؤمن، ومهما كان من أمر الظروف المحيطة، بأنّ واجبنا الأخلاقي يكمن في أن نكون سعداء، وكان يؤمن بأنّه يسعنا جميعاً أن نهتدي إلى هذه السعادة في الكتب، وإن كان عاجزاً عن تفسيرِ ذلك. «لا أدري بالضبط لماذا أعتقد بأن الكتاب يجلب لنا إمكانَ السعادة، كان

يقول. غير أنني ممتنّ كلّ الامتنان لهذه المعجزة.» كان يثق بالكلمات بكلّ ما تنطوي عليه من هشاشة، وبمَثَلِه كان يهبنا، نحن قرّاء كلماتِه، حظوةَ بلوغِ مكتبته اللامتناهية، «والتي شاء البعض أن يسمّيها الكَوْن». توفي في 14 حزيران / يونيو 1986، في جنيف، المدينة التي أهدته إلى أعمال هاينه وفيرجيل وكيبلنغ وديكوينسي، وحيث قرأ للمرّة الأولى بودلير الذي أحبّه آنذاك (وحفظ غيباً قصائد «أزاهير الشرّ») والذي مقته فيما بعد. آخر الكتب التي قرأتها له ممرّضة ناطقة باللغة الألمانية في المستشفى، كان كتاب "Heinrich von Ofterdingen" لنوفاليس الذي كان قد اكتشفه في سنيّ صباه التي قضاها في جنيف.

* * *

غير أنّ هذه ليست ذكريات؛ إنها ذكريات لذكريات لذكريات، وقد غارت الأحداث التي أثارتها، ولم تخلّف وراءها إلاّ صوراً وبضع كلمات، وحتّى هذه لا أدري تماماً إذا كانت حقاً على النحو الذي استذكره. «تترك في نفسي أبلغ الأثر أوجه الحكمة الضئيلة التي تغيب مع كلّ موت»، كتب بورخيس الحكيم في صباه. الفتى اليافع الذي كان يتسلّق درجات السلّم قد غاب في لحظة ما من لحظات الماضي، وكذلك غابَ العجوز الحكيم الذي كان يعشق الحكايات. كان يعشق المُجازات القديمة - الزمن كنهر والحياة كرحلةٍ وكفاح - وبالنسبة له بلغت الرحلة الآن منتهاها، وبلغ الكفاح منتهاه، وأودى النهر بجريانه بجميع تلك الأمسيات ما عدا الأدب الذي (وكان يقتبس عن فرلين) هو ما يبقى بعد أن يكون الجوهريّ - الذي ليس بمتناول الكلمات - قد نطَقَ بجوهرِه.

القراءة تصل إلى ختامِها. وبورخيس يدلي بتعليقٍ أخير - حول شباب كيبلنغ، حول بساطة هاينه، حول تعقيد غونغورا الذي لا ينتهي والمختلف تماماً عن تعقيد غراسيان المصطنع، حول غياب وصف سهوب البامبا في مارتن فييرو، حول موسيقى فرلين، وحول شخصيّة ستيفنسون السويّة. وينبّهني إلى كون الكاتب، كلّ كاتب، يخلّفُ عملين: عمله المكتوب، وصورة ذاتِه، وأنّ هذين الإبداعين يطارد أحدهما الآخر حتّى النهاية. «لا يسع الكاتب أن يصبو إلى أكثر من إنجاز واحد وهو أن يأتي بخاتمة مقبولةٍ على الأقلّ، أليس كذلك؟» ثمّ يضيف متبسّماً: «ولكن بأية قناعة؟» ينهض ويمد لي يداً غير واثقة. «ليلة سعيدة، يقول. إلى الغد أليس كذلك؟» ولا ينتظر الجواب. ثمّ يُغلَق الباب ورائي.

تذييل

الرسالةُ في التزوير

«نحن لا نتقبّل الواقعيّ بمثل هذا اليُسْر
إلاّ لأنّنا نحسبُ، في قرارة أنفسنا، أنّ الواقع
غير موجود...»

(بورخيس)

ذات يوم، قد يكتشف القارئ، وهو شبيهي، أنّ القراءة أصبحت غير ممكنة، أو أنها ما عادت، في الأقلّ، الملاذ الذي اعتادت أن تكونه فيما مضى، من دون أن يتبدّل شيء في جوهرها أو صفاتها. والقارئ الذي يواجه ذات يوم مثل هذا الاكتشاف، يميلُ، مستعيناً بالحيلة، إلى معاودة قراءة ما كان قرأه من قبل؛ أي أنه لا ينتقي من احتمالات القراءة التي لا تُحصى، جديداً، بل يختار، عمداً، ما كان قرأه في السابق، وربّما مِراراً، ويشعر فجأة بالرغبة في أن يستعيد، بكثيرٍ من الترقّب والحنين، استسلامه لما كان، فيما مضى، شغفاً، ولم يبق منه اليوم سوى تذكار هذا الشغف.

في معظم الأحيان تنتهي مغامرة الاستعادة هذه بخيبة أمل. فلا القارئ، الذي هو أنا في هذه الحالة، هو إيّاه، ولا الكتاب، أي كتاب، هو إيّاه؛ ما يجعل القراءة مختلفة، ليس اسوأ أو أفضل بالضرورة، لكن مختلفة. وإذا كان مصدر الاختلاف ليس بديهياً

مهما تنوّعت التأويلات، فإنّ الحقيقة الماثلة تربك القارئ وتحثّه على خوض مغامرة أخرى، ليست، في المبدأ، من مهام القارئ، لكنّه يضطلع بها في ازدواجٍ مستهجَن لوظيفته: ذلك أن القراءة تكفّ، لبعض الوقت، عن كونها قراءة، وتستحيل، على قولةِ جان كلود ميلنر، «استقصاءً» وهو، بحسب التعريف، ضمان استرجاع الشيء (أو الأمر) المفقود بسلوكٍ (أو معاودة سلوك) نطاق خواصّه المتوافرة. فإذا كانت الخواص جميعها متطابقة (وهذا أرقى التزوير) لم يكن الشيء (أو الأمر) هو إيّاه. وإذا كانت غير متطابقة (وهذا أرقى الوضع) كان الشيء (أو الأمر هو إيّاه).

كلّ استقصاء يفترض، في المبدأ، شبهة تزوير، ويفضي، في ختامه، إلى استنتاج مفادُه أنّ تمام التطابق يعني أن الكاتب مُزَوِّر (بوضعه الكتاب) وأنّ القارئ (قبل أن يغدو قيّاف أثر) مُزَوِّر، وأنّ صلة القراءة هي صلة عدم تطابق، لأنها نشاط تأويلي، فهي إذاً، صلة تزوير.

الكاتب مزوّر.

القارئ مزوّر.

القراءة مزاولة تزوير.

إذا كانت هذه الفرضيّة تبقى مضمرة، طيّ الكتمان، في الغالب الأغلب من نشاط الكاتب والقارئ، فإنّ بعض هذا النشاط، وهو بعض قليل، لا يجد حرجاً في الجَهْرِ بحقيقة اللعبة، منذ البداية، وكشف «حيلتها» تمهيداً للتواطؤ مع القارئ في لعبة مشابهة. ولكي لا نغرِّب كثيراً في التمثيل على هذا التواطؤ لن نتّخذ مثال حمّاد

الراوية، ومصنّف أخباره الأصبهاني، لأنّ مَثَله بديهيّ تفترضه صلة الرواية بالاستقصاء، والعكس وبالعكس. فحمّاد الراوية «كذّابٌ»، تعريفاً وكنية، ويُقدّم للقارئ، في مطلع «أخباره»، بوصفه مزوّراً.

حمّاد الراوية كذّاب ومزوّر، ولكن ماذا عن الجاحظ؟

أيُعقَل أن يكون الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، مزوّراً؟ وإذا كان كذلك فما هي حجّتنا على بيان الواقعة؟

الحجّة هنا هي الأشدّ بساطة: اعترافه بأنه مزوِّر في مفتتح مؤلفه: «رسالة في العداوة والحسد» (الذي لم يرق، إلى اليوم، شكّ في نسبته إليه) ويُستعاد هذا الاعتراف، في نصّه الحرفي تقريباً، في مؤلّفه «المحاسن والأضداد» (الذي يميل المحقّقون بشدّة إلى إنكار نسبته إليه وإلى القول إنه من وضعِ مزوِّر). يقرّ الجاحظ في اعترافه هذا، متذرّعاً بأنه يفعل ذلك اجتناباً لطعون «أهل العلم بالحسد المركّب فيهم»، قائلاً: «(...) وربّما ألّفتُ الكتاب (...) فأترجمه باسم غيري، ،أحيله على من تقدّمني عصرُه مثل ابن المقفّع والخليل، وسلم صاحب بيت الحكمة، ويحيى بن خالد والعتّابي، ومن أشبه هؤلاء من مؤلفي الكتب (...)»

لكن هل نأخذ باعتراف الجاحظ قرينة على كونه مزوِّراً؟

إذ قد يُقال إنّ الاعتراف ليس قرينة. فاعتراف المرء بأنه مزوّر قد يكون قرينة على أنه قد يكون مزوّراً وقد لا يكون. لأنّ كلام المزوّر ليس ثقةً فتمامُه هو تمام التطابق، وهذا أرقى التزوير. وتغدو القرينة أوضح وأدلّ إذا استعيدَت عناصرها في مفتتح كتاب «نُسبَ» إلى الجاحظ لنفي «شبهة» التزوير، يتوسّلها مزوّرٌ هو «واضِعُ» (؟) «المحاسِن والأضداد» وهو، للمفارقة، كتابٌ أفرد فصله الأوّل للكلام على «محاسن الكتابة والكتب».

ماذا لو كان واضع «المحاسن والأضداد» هو الجاحظ؟ وماذا لو كان واضع «الرسالة في العداوة والحسد» هو آخر نسبَه إلى «من تقدّمه عصرُه» كالجاحظ؟ هل يكفي النظر المقارن في الأسلوب لجلاء الحقيقة؟ فالواضح أن إجراء هذه المقارنة (إذا أمكن إجراؤها) لن تفضي إلى نفي أو إثبات، لأنها تقوم على المطابقة التي يقوم بها قارئ ويقرّرها، على نحوٍ ما، ولأنّ الاختلاف والمطابقة ضروريان لإنجاز صنعة التزوير: فإذا سمّيت المطابقة تزويراً كان الاختلاف «استبدالاً» أو «دسّاً» وهما شكلان من أشكال التزوير.

حيال اعتراف الجاحظ بالتزوير، واعتراف مزوّر كتبه بالتزوير (نسخاً عن الجاحظ)، وبطلان أي وسيلة للتحقّق، كيف للقارئ أن يقرأ؟

لا يجد القارئ مفرّاً من جعل القراءة نفسها شكلاً من أشكال الرواية دونما التفات إلى «صحتها» أو «كذبها». ويجد أنه على غرار الكاتب قد يُسهِم في وضعِ النصّ كاتباً، كما قد يُسهِم فيه مكتوباً؛ وقد يحضر فيه متكلّماً أو غائباً؛ وقد يكون (القارئ 9 قيّافاً وأثراً، سبيلاً وغاية، منطلقاً وضالّة. وفي تعدّد صفاته ووظائفه لا يستقرّ على حال، وإذا استقرّ كانت حاله تحوّلاً، إثباتاً ونفياً، قراءة وتأليفاً.

قد لا يكون الجاحظ قرأ أعمال هونوريو بوستُس دُوْمِك[1]، وذلك لسبب بسيط وهو أنّ هذا الأخير لم يولد قبل سنة 1942 من القرن العشرين المنصرم. فهل قرأ بوستُس دومِك الجاحظ؟

---

(1) اسم مستعار ابتكره بورخيس وشريكه أدولفو بيوي كاسارس ونسبا إليه قصصاً نُشِرت بين عامي 1942 و1962.

لا شيء يؤكّد الأمر أو ينفيه، خاصّة أنّ قراءات دُومِك «الشرقيّة» ربّما اقتصرت على «ألف ليلة وليلة» في ترجمة بورتن. بيد أن المرجّح عندنا هو أنّ قارئاً ما (وربّما أكثر) قرأ أعمال الجاحظ ودومِك، ما جعلَ مصيريهما، بفعل المطابقة التي هي ـ لكيٍ لا ننسى ـ أرقى التزوير، واحداً. وإذا كان هذا القارئ يعرف شيئاً من سيرة الجاحظ، فهل يعرف شيئاً من سيرة دومِك؟ وإذا ثَبُتَ لديه تاريخ مولده وتاريخ وفاته المحتملة (1962)، أيسعه التثبّتُ من جدوى السيرة في تأكيد أو نفي وجوده كشخص (لا كمؤلّف، لأنّ وجوده كمؤلّف يؤكّده وجود كتابه) وصفته كمزوِّر؟

تشير الوقائع، وما توفّر لدينا من وقائع ينتسبُ إلى مصدرٍ واحد، إلى أنّ كاتبين أتيا على ذكرِه في بعض أعمالهما ومقابلاتهما، هما أدولفو بيوي كاسارس وخورخي لويس بورخيس، وقد أسهب هذا الأخير في كتابه: «محاولة في السيرة الذاتية» في ذكر تفاصيل تتصل بسيرة دومِك وأعماله.

يقول بورخيس إنّه التقى بيوي كاسارس عام 1930 ولم يُثمِر لقاؤهما اشتراكاً في الكتابة إلاّ مطلع عام 1941، عندما انكبّا، معاً، على تأليف بعض «الحكايات» البوليسية بأساليب تحاكي أساليب أساتذة النوع أمثالَ إدغار ألن بو وتشسترتن وسواهما. ثمّ سرعان ما اتضح لهما أنّ عملهما المشترك ما عاد متصلاً بأفكارهما وأسلوبهما بل بأفكار وأسلوب كاتبٍ ثالث أطلقا عليه اسم هونوريو بوستُس دومِك الذي أصدر كتابهم (هم الثلاثة): «ستّة ألغاز لإيزيدرو بارودي» عام 1942، وتابع إنتاجه متقطّعاً حتّى عام 1962، السنة التي فُقِد خلالها أثرُه.

بورخيس وكاسارس ودومِك، من منهما وجد حقا بين عامي 1942 و1962؟ أم أنّ المؤلّف الفعلي لكتاب دومِك الأوّل لم يكن سوى جرفاسو مونتينيغرو الذي كتب مقدّمة الكتاب وذيّلها بتوقيعه، ليكتشف القارئ (شبيهي؟) فيما بعد أنه ليس سوى شخصيّة من شخصيّات الكتاب نفسه، لا بل «أحمق» هذه الشخصيّات. وماذا لو كان المؤلّف هو شخص خامس يُدعى إيزيدرو بارودي، والذي لا يخلو اسمه (باللغتين الفرنسية والإيطالية) من إشارة واضحة إلى وجه من أوجه الإنشاء الأدبي: أي المحاكاة الساخرة parodie؟

لا يُعقَل أن يكون بورخيس وكاسارس سوى قارئين اكتشفا، بمحض الصدفة، عملَ دومِك (الرائع) الذي اتضح، فيما بعد، أن كتابه إنما نُسِب إليه، وأن المؤلّف الحقيقي ربّما كان مونتينيغرو الذي هو إحدى شخصيّات الكتاب، ولا أحد يعرف عنه شيئاً كباقي الشخصيّات، وتالياً، من المحتمل أن أيّاً من هذه الشخصيّات قد يكون، هو، مؤلّف الكتاب.

دومِك إذاً هو قارئ لأنه انتحل تأليف الكتاب، طبعاً بعد قراءته. ومونتينيغرو هو قارئ أيضاً لأنّه صاحب «المقدّمة» (أو التمهيد للكتاب) وصفته هذه تفرض عليه أن يكون قرأ الكتاب من قبل لكي يقدّمه (بعد القراءة) إلى القارئ، إلى أي قارئ (آخر) محتمل. وبارودي لا يمكنه إلاّ أن يكون قارئاً أيضاً، فهو إلى جانب اضطراره إلى «استقراء» معطيات كلّ جريمة، كما تُروى على مسامعه (لأنّه سجين)، يجد نفسه مجبراً على انتحال صفة «الراوي» لأن السرد (عن لسانه) يجعله كاتباً وقارئاً في وقتٍ معاً. غير أنّ الجميع، على اختلافهم، يشتركون في إحدى صنعتين: التزوير أو الدسّ

(الاستبدال) بحسب «تحرّيات» جان كلود ميلنر لوقائع قصّة «الرسالة المسروقة».

الكتابة تزوير، لأنّ الكاتب شخصيّة تختلقهُ، على نحوٍ ما، شخصيّاتٌ روائية، يحسبُ هو، لعلّةٍ في وعيِه قد تسمّى خلقاً أو ابتكاراً أو إبداعاً، أنّه يختلقها.

والقراءة تزوير، لأن القرّاء جميعاً أشباهُ شخصيّات روائية أو متعاطفون معها، ومن بينهم نذكر، في الأقل، قارئ الجاحظ وقارئ بورخيس وقارئ دومِك.

هل يقدر الكاتب على صنعِ كاتب؟ ليس لدينا ما يثبت أو ينفي ذلك إلاّ في بعض الحالات التي استبعدنا منها مثال حمّاد الراوية، واستبقينا، مثالاً لا حصراً، الجاحظ وبورخيس اللذين يشتركان أيضاً في علّة مزمنة في آلة إبصارهما.

الشائع والمشهور أنّ الجاحظ ذيّل كتابه «الحيوان» بثبتٍ بعناوين مؤلفاته. والشائع والمشهور أيضاً، صحّة نسبة الأخبار (أو قسم منها لا يستهان به) التي ضمّنها كتابيه «الحيوان» و«البخلاء»، إذ قيل، في اكثر من مَثَل، إنّ الجاحظ كان يُطلق العنان لمخيّلته كمؤلّف في رواية الأخبار ونسبتها إلى «رواةٍ» مُخْتَلَقين أو إلى سواهم من الثقاةِ الموتى.

الشائع والمشهور أيضاً أن بورخيس غير الآبه بأي ثبتٍ لمؤلفاته، يُصرّ، بالمقابل، على إثباتِ ثَبتٍ (بالغ الدقّة) لقراءاته الموسوعيّة. وبورخيس، بحسب أمبرتو إيكو، «قارئ قرأ كلّ شيء، لا بل ما يتعدّى الكلّ شيء»، لأنه أتى على ذكر قراءاتٍ مستحيلة

لمجرّد كونها، قراءاتٍ لكتب ومصنّفاتٍ ومعاجم غير موجودة أصلاً، غير أنّ ' انعدام وجودها ' الذي هو شرطٌ من شروط وجودها، لا يقلّل من أهميّتها البالغة». فيذهب، الأعمى المخرّف، في كتابه: "Fictions" (قصص خيالية) إلى سَرْد معاناة «بيار مينار مؤلّف دون كيشوت» الذي اعتاد أن يسوّد آلافاً مؤلفة من الأوراق قبل أن يعمد إلى «إتلافها». غير أنّ مينار هذا لا يقلّ «وجوداً» عن بورخيس نفسه، أو كاسارس أو دومِك أو بارودي أو الجاحظ أو عنترة أو مجنون ليلى...

من ترجم أعمال ملفيل وفرجينيا وولف وفوكنر، للمرّة الأولى، إلى الأسبانية؟ يقول بورخيس في «سيرته» (؟) إنّ الترجمة نُسِبَت إليه خطأً في حين أن مترجمها الحقيقي هي والدته: ليونور آثيفيدو دي بورخيس. ومن ذا الذي ترجم «الأمير سعيد» لأوسكار وايلد؟ يقول بورخيس إنّ الترجمة نُسِبَت خطأً إلى والده: خورخي غييرمو بورخيس، والصواب أنه هو، خورخي لويس بورخيس، مترجمها.

ويقول مزوّر «المحاسن والأضداد»، عن لسان الجاحظ، بشأن الكتاب إنه «ينطق عن الموتى ويترجم عن الأحياء، ومن لك بمؤنس لا ينام إلاّ بنومك، ولا ينطق إلاّ بما تهوى (...)» وإنّه «أكتم للسرّ من صاحبِ السرّ»...

لعلّه أنتَ، أيّها القارئ، المتواطئ، المتآمرُ، المارقُ، شبيهي.

المترجم

المحتويات

سيكون من دواعي غبطتنا أن يقارب القارئ هذا الكتاب الفضوليّ مقاربةَ اللاّهي بالأشكال المتغيّرة التي يعكسها المِشكال.

دعوة بورخيس هذه، مخاطباً القارئ، أغفلَت اشتمالَ الكتاب على بورخيس نفسِه بوصفِه مخلوقاً متوهَّماً، هو أيضاً، يختلقُه نصُّه فيما يختلق العوالم المحيطة والعناصر والكائنات.

كتاب يختلق المؤلِّف والقارئ في وقتٍ معاً.

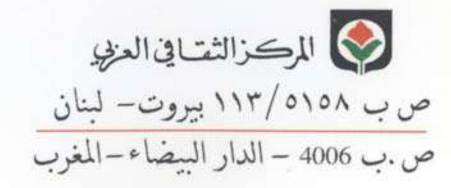
قد يجوز أن يكون بورخيس أحد «عجائب المخلوقات» التي اشتمل على بعضها كتاب القزويني.

ألبرتو مانغويل، القارئ، لا يبدِّد الشكّ باليقين. يسرد، «ضيفاً على بورخيس»، يوميّاته كقارئ يتلو على مسامع العجوز، غريبِ الأطوار، محتويات كُتُبٍ تستحيلُ، في ظنّ العجوز الأعمى، كائنات عجيبة تختلقُ، هي، مؤلّفيها.

لن يعلم القارئ إذا فرغ من قراءة «كتاب المخلوقات الوهميّة» مَنْ هو المؤلّف ومَن هو القارئ؛ أيّهما يقيمُ السّردَ والتفاسير، وأيّهما يُقيمُ على سياقة السّرد قارئاً. إنّه كتابٌ تختلقه الكُتُبُ مثلما يختلقها.

فكلّ كتابٍ أحجية، أيّها القارئ. كلّ كتابٍ بابل. بابل شخوصٍ ولغات وكائنات.


ISBN 9953-68-133-3
9789953681337


المركز الثقافي العربي
ص ب ٥١٥٨/١١٣ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب